

Эволюция в искусстве: на примере жизнеописаний дизайнеров

Альфред К. Хэддон

EVOLUTION IN ART:

AS ILLUSTRATED BY THE

LIFE-HISTORIES OF DESIGNS.

BY

ALFRED C. HADDON,

*Professor of Zoology, Royal College of Science, Dublin, Corresponding
Member of the Italian Society of Anthropology, etc.*

Электронная книга проекта "Гутенберг" о эволюции в искусстве: на примере жизнеописаний дизайнеров

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Эволюция в искусстве: на примере жизнеописаний дизайнеров

Автор: Альфред К. Хэддон

Дата выхода: 23 июня 2014 г. [Электронная книга № 46079]

Последнее обновление: 24 октября 2024 г.

Язык: Английский

Кредиты: Подготовлено eagkw, Крисом Керноу и командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net> (Этот файл создан на основе изображений, щедро предоставленных интернет-архивом)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ: НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЙ ДИЗАЙНЕРОВ" ***

Обложка этой книги создана автором и находится в общественном достоянии.

Изображения оригинальных страниц доступны в интернет-архиве.

Смотрите <https://archive.org/details/artevolution00haddrich>. Эта книга содержит символы, которые могут отображаться некорректно во всех браузерах или устройствах для чтения. При указании на греческое слово должна быть показана транслитерация. Таблица на странице 8 была очень широкой и была повернута для лучшей читаемости, но все равно может быть не полностью видна на маленьких экранах. Фотография оригинальной страницы была помещена в конце этой книги. Там же можно найти более подробное [примечание переписчика](#).

СЕРИЯ "СОВРЕМЕННАЯ НАУКА".

Под редакцией ХЭВЛОКА ЭЛЛИСА.

ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ.

ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ: НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНЕОПИСАНИЙ ДИЗАЙНЕРОВ

АЛЬФРЕД К. ХЭДДОН,

*профессор зоологии Королевского колледжа естественных наук в Дублине,
член-корреспондент Итальянского общества антропологии и др.*

С 8 табличками и 130 рисунками в Тексте.

ЛОНДОН:

WALTER SCOTT, LTD., ПАТЕРНОСТЕР-СКВЕР.

СЫНОВЬЯ ЧАРЛЬЗА СКРИБНЕРА,

ПЯТАЯ АВЕНЮ, 153-157, НЬЮ-ЙОРК.

1895.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВАЛЬТЕРА СКОТТА, НЬЮКАСЛ-ОН-ТАЙН.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

—◆—

Я хотел бы воспользоваться возможностью, предоставленной Предисловием, чтобы поблагодарить тех друзей, которые помогли мне в подготовке этой небольшой книги. Имена большинства из них будут где-нибудь упомянуты в тексте. Также моей приятной обязанностью является искренне поблагодарить за доброту, с которой я повсюду сталкивался, собирая материалы, на которых основаны эти исследования. Много раз я заходил в музей в Великобритании или за границей, не зная никого из сотрудников. При объяснении моей цели мне сразу предлагали все необходимое, открывали витрины, вручали образцы и устраивали различные удобства; кроме того, в то время мне часто оказывали помощь не только кураторы и ассистенты, но и музейные носильщики и *жандармы*. Постороннему человеку особенно приятно быть принятым как коллега и обнаружить, что музейные власти во всем мире признают, что коллекции, переданные в их ведение, наилучшим образом служат своей цели, когда ими пользуются студенты.

Возможно, потребуется слово извинения за многочисленные выдержки, сделанные из произведений других авторов. Моей целью в этом было показать, что существовало довольно значительное число исследователей, которые подходили к предмету декоративного искусства с точки зрения, аналогичной той, которая изложена в настоящем эссе. Цитата сближает с автором больше, чем простой реферат, и лично мне нравится ощущать дружеские отношения в подобных исследованиях. Мы все вносим свою лепту, и жаль только, что все мы не можем быть лично знакомы друг с другом.

Мне было бы очень приятно, если бы эта книга помогла новым студентам вступить в эту важную и чрезвычайно интересную область исследований, и я всегда буду рад переписываться с теми, кто работает или желает работать вместе.

АЛЬФРЕД К. ХЭДДОН.

Содержание.

	Страница
Введения	1
Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи: как пример метода изучения	11
I. Торресовы проливы и Даудай	13
II. Река Флай	26
III. Папуасский залив	29
IV. Центральный округ	42
Против Района Массим	47
VI. Связь декоративного искусства с этнологией Британской Новой Гвинеи	59
VII. Примечание о рисунках свитков Британской Новой Гвинеи	67
Материал, из которого сделаны узоры	74
I. Декоративная трансформация и перенос искусственных объектов (скевоморфов)	75
1. Трансформация отдельного объекта	76
2. Перенос креплений	84
3. Skeuomorphs текстиля	89
4. Skeuomorphic Керамики	97
5. Камень Skeuomorphs деревянных строений	114
6. Skeuomorphic нецелесообразности	116
раздел II. Декоративное преобразование природных объектов	118
1. Физоморфы	118
2. Биоморфы; A. Представление абстрактных идей жизни; B. Филломорфы: Лотос и его странствия; C. Зооморфы; D. Антропоморфы; E. Биоморфная керамика	126
3. Гетероморфы	192
Причины, по которым Объекты Украшаются	200
Я. Рисунки	200
II. Информация	203

III.	Богатство	222
Ив.	Магия и религия	235
	1. Симпатической Магии	235
	2. Тотемизм	250
	3. Религия	267
	4. Религиозный Символизм; А. Значение и распределение Fylfot; Б. Психология символизма	275
	научный метод изучения декоративно-прикладного искусства	306
И.	применение биологических вычеты конструкциям	308
II	Географическое распределение животных и промышленных образцов степени.	319
III.	Общие замечания по методу исследования	331
	Указатель	357

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.



- ИНЖИР.
- 1. Бамбуковые трубки для табака; одна десятая натурального размера. Торресов пролив. Нарисовано автором по образцам, хранящимся в Британском музее.
- 2. Растирание рукоятки деревянной расчески; половина натурального размера. Пролив Торреса. Находится во владении автора. (Оригинал.)
- 3. Рисунки животных, сделанные туземцами Торресова пролива; примерно в четверть натурального размера. (Оригинал.)
- А. Медуза; В. Морская звезда; С. Акула-молот (*Zygæna*); D. Группа из двух акул (*Charcarodon*) и черепахи; Е. Скат-орел (*Aëtobatis*); F. Рыба-присоска (*Echineis naucrates*); G. Древесная лягушка (*Hyla cœrulea*); Н. Две змеи на трубке, между ними отверстие, в которое вставляется чашечка; I. Крокодил (*Crocodylus porosus*), со следами лап; К. Казуар (*Casuarus*), клюющий семечко, и следами лап, см. рис. 4; Л. Дельфин (*Delphinus*); М. Дюгонь (*Halicore australis*), бьющий фонтаном, и признаками волн; Н. Местная собака (*Canis dingo*); О. Человек с крупной рыбой, похожей на макрель.
- А, В, G, Н, L встречаются на бамбуковых трубках; С, Е, I, К, М, N, О - на барабанах; D, F - на жемчужных раковинах.
- А, В, Н, I, L, N, О, Британский музей; С, Е, К, Кембридж; G. Оксфорд; D, F, Берлин.
- 4. Барабан от Daudai; 37½ дюймов в длину. Зарисовано автором с образца, хранящегося в Кембриджском музее. (Оригинал.)
- 5. Натирание части украшения бамбуковой трубки для курения табака, вероятно, из устья реки флай; треть натуральной величины, в музее ливерпуля. В оригинале линии изображены темными на светлом фоне.

- 6. Серия стрел из Торресова пролива, собранных и зарисованных автором и подаренных им Кембриджскому музею; треть натурального размера. (Оригинал.)
- 7. Змеиная стрела из Торресова пролива (см. рис. 6). (Оригинал.)
- 8. Натирание одной стороны украшения барабана с реки флай, в музее в Риме; одна четвертая натурального размера. (Оригинал.)
- 9. Натирание части резного бордюра на каноэ возле мыса Блэквуд. Снимок Р. Брюса, 1894. Одна шестая натурального размера.
- 10-19. Оттиски резных деревянных ремней из Папуасского залива; одна четвертая натурального размера — 10. Кембриджский музей; 11. Музей Глазго; 12. Керрама, Берлинский музей; 13. Британский музей; 14. Британский музей; 15. Тоарипи (авторская коллекция); 16. Берлинский музей; 17. Майва, Берлинский музей; 18. Эдинбургский музей; 19. Музей Лондонского миссионерского общества.
- 20. Рисунок Табуты, девочки-моту, работы преподобного У. И. Тернера, доктора медицины (из журн. Anth. Inst., vii., 1878, рис. 4, стр. 480). Б. Вид сзади того же самого. (Волосы этой девушки неправильно нарисованы, они должны быть вьющимися, а не волнистыми.)
- 21. А. Рисунок на тыкве из лайма из Керепуну; В. Часть украшения трубки из Майвы; С. Деталь на трубке из Купеле, в Берлинском музее; D-I. Рисунки на трубах — G. из Купеле (Берлин); H, I. из Кояри (Берлин). Все рисунки. в разных масштабах. (Оригинал.)
- 22. Часть украшения трубки в кембриджском музее; одна шестая натурального размера. (Оригинал.)
- 23. Глиняный горшок с вырезанным рисунком из Вари (остров Тесте) по эскизу доктора Х. О. Форбса.
- 24. Растирание половины одной стороны ручки шпателя из авторской коллекции; треть натурального размера.
- 25. Обрезки обеих сторон поплавок для рыболовной сети; половина натурального размера.
- 26. Натирание верхних двух третей декоративного убранства клуба в Музее Глазго; одна треть натурального размера.
- 27-30. Фрагменты декоративных элементов клубов; треть натурального размера. 27, 28, Д'Антраксто, Эдинбургский музей; 29, 30, Кембриджский музей.
- 31. растирание рисунка по верхнему краю пестика бетеля в кембриджском музее; треть натурального размера.
- 32. Натирание части резного ободка деревянной чаши с островов Д'Антраксто; треть натурального размера.
- 33. Натирание ручки лопаточки из панциря черепахи из коллекции Луизиад, Британский музей; половина натурального размера.
- 34. Потертость украшения на одной стороне клюшки; треть натурального размера. Кубик поворачивают, чтобы более четко показать рисунок, на самом деле зигзагообразные полосы проходят по всей клюшке.
- 35. растирание рукоятки лопаточки в британском музее; треть натурального размера.
- 36. Оттиски с трех сторон ручки лопаточки из коллекции d'entrecasteaux в дублинском музее; половина натурального размера.

- 37. А. Б. Наброски двух ступеней "птичьей скобы" из двух лопаток, вероятно, из коллекции Woodlarks, в коллекции автора; С, D, аналогичные детали из резьбы по каное — С. с фотографии; D. с образца в эдинбургском музее. (Оригинал.)
- 38. Фрагмент декоративного оформления клуба в дублинском музее; треть натурального размера.
- 39. Фрагмент декоративного оформления клуба в дублинском музее; треть натурального размера.
- 40. Растирание центральной продольной полосы клюшки из коллекции д'Антраксто в эдинбургском музее; треть натурального размера.
- 41. Натирание части декора клуба из музея д'Антраксто в эдинбургском музее; треть натурального размера.
- 42. Рисунки птиц и крокодилов, архипелаг Массим. А. Резьба по каное из Вари (остров Тесте), размер около двух девятых натурального; В. Ручка весла в Кембриджском музее, размер в половину натурального; С. Ручка лопатки в Лейденском музее, размер в три седьмых натурального; D. Ручка лопатки из Тубутубу (Инженерная группа) в Кембриджском музее, размер в три седьмых натурального; Е. Ручка весла в Кембриджском музее, размер в три седьмых натурального. (Оригинал.)
- 43. Фрагмент украшения флейты маори в Музее естественной истории, Белфаст; половина натурального размера. (Оригинал.)
- 44. Украшения из панциря черепахи носят в Торресовом проливе. Соотношение размеров иллюстраций к оригиналам равно 4 :15; А. Обычный рыболовный крючок, сделанный из панциря черепахи; В-L. Серия украшений, вероятно, полученных от рыболовных крючков, сделанных из панциря черепахи. Все в Британском музее, с фотографии мистера Х. Олдленда из Британского музея.
- 45. Эскизы двух топоров с юго-восточного полуострова Новая Гвинея, находящиеся во владении автора; примерно в одну десятую натурального размера. (Оригинал.)
- 46. Мангайское символическое тесло в Копенгагенском музее; от доктора К. Марча.
- 47. Стоячий барабан, *Каара*, увенчанный головой бога с Явы, в Копенгагенском музее; от доктора К. Марча.
- 48. Фрагмент декорации тонганского клуба в музее Норвича; треть натурального размера. (Оригинал.)
- 49. Фрагмент декорации тонганского клуба в музее Норвича; половина натурального размера. (Оригинал.)
- 50. Фрагмент декорации тонганского клуба в музее Норвича; половина натурального размера. (Оригинал.)
- 51. Эскизы поясов тапа из Керепуну, Британская Новая Гвинея; примерно три четверти натурального размера. (Оригинал.)
- 52. Рисунки, заимствованные из *uluri* (женское покрывало); А, В, С, племя бакайри, Центральная Бразилия; D, племя ауето, Центральная Бразилия. После Фон ден Штайнена; значительно сокращен.
- 53. Сосуд из коры ирокезов; после тушения.
- 54. Глиняный сосуд прямоугольного или ирокезского типа; после Кушинга.

- 55. Глиняный зародыш в форме основы с началом спиралевидного наращивания; стадия формирования сосуда Зуни; после обжарки.
- 56, 57. Вариации мотива под влиянием формы. Керамика пуэбло; в честь Холмса.
- 58. А. Форма от руки; В. Форма, наложенная тканью. Формы одного и того же мотива, выраженные в разных видах искусства; в честь Холмса.
- 59. Схема рис. 60; в честь холмса, от мейсона.
- 60. Древняя ваза Пуэбло, провинция Тусаян. Высота и ширина вазы четырнадцать дюймов; в честь Холмса, из Мейсона.
- 61. “Единица дизайна” на рис. 60; в честь холмса, от Мейсона.
- 62. Современный символ дождя Моки; в честь Холмса.
- 63. Декоративная деталь из древнего сосуда для лекарств Пуэбло; в честь Холмса.
- 64. Плитка из дождевых облаков на Южном доме во время церемонии Тусаян; спустя несколько минут.
- 65. Молитва Зуни-чаша для еды; после Кушинга.
- 66. Изображение пейзажа, выгравированного на бамбуковой трубке в Берлине; три восьмых натурального размера. (Оригинал.)
- 67. Эскиз Мера (остров Мюррей), сделанный автором с юго-запада на запад, с изображением холма Гелам.
- 68. Кувшин для воды в Пуэбло; после Кушинга.
- 69. Рисунок на основе листа пальмито, племя бакайри, Центральная Бразилия; в честь Фон ден Штайнена.
- 70. Грубый набросок египетского лотоса (*Nymphaea lotus*); по оригинальным рисункам профессора Гудьера.
- 71. Эскиз индийского лотоса (*Nelumbium speciosum*); после описания Египта: Histoire Naturelle, от Goodyear.
- 72. Цветы и бутон лотоса, нарисованные на гробу мумии из некрополя Фив, Двадцатая династия; в честь Присса д'Авенна.
- 73. Цветок лотоса с двумя листьями в вазе из некрополя Мемфиса, IV-V династии; в честь Присса д'Авенна.
- 74. Кайма Lotus; от Goodyear, в честь Присс д'Авенн.
- 75. Деталь завитка лотоса на вазе из мелиана; от Goodyear, после Conze.
- 76. Рисунок с потолка гробницы в Некрополе Фив. Восемнадцатая династия; от Коффи, в честь Присса д'Авенна.
- 77. Рисунок с потолка гробницы, Некрополь в Фивах, Восемнадцатая-девятнадцатая династии; от Коффи, в честь Присса д'Авенна.
- 78. Рисунок с потолка гробницы № 33, Абд-эль-Курне, Фивы; Семнадцатая-двадцатая династии; от Коффи, в честь Присса д'Авенна и Гудьера.
- 79. Рисунок с потолка гробницы из Фив, Семнадцатая-двадцатая династии; из Коффи, в честь Присса д'Авенна.
- 80. Лепнина из гимна и астрагала из Лата в Аллахабаде; из Бердвуда, в честь Фергюссона.
- 81. Сарацинско-алжирская деталь; от Goodyear, в честь Равуазье.

- 82. Ионическая капитель восточного портика Эрехтейона.
- 83. Ранняя форма ионной заглавной буквы из Неандреи; по Кларку.
- 84. Рисунок лотоса в “геометрической” вазе с Кипра; после Goodyear.
- 85. Производное лотоса на вазе седьмого века до н.э., из Мелоса; из Гудьера, после Конзе.
- 86. Сложный цветок на основе лотоса, Фивы, Восемнадцатая-двадцатая династии; от Goodyear, в честь Присса д'Авенна.
- 87. Подвеска в виде лотоса из египетского ожерелья Девятнадцатой династии; от Goodyear.
- 88. Гимн из Парфенона.
- 89. Гипотетическое происхождение лепнины “яйцо и дротик” от узора в виде лотоса, согласно Гудьеру. А. Lotus anthemion на сосуде с Родоса, по Зальцманну; В, С. Lotus anthemion на керамике из Наукратиса, по Флиндерсу Петри; D. Лепнина в виде яиц и дротиков из Эрехтейума; E. Деградированный узор в виде яиц и дротиков на греческой вазе.
- 90. Лошади, выгравированные на оленьем роге из Ла Мадлен; от Тейлора.
- 91. Обычный крокодил из посуды “утратившей цвет” из Чирики; в честь Холмса.
- 92. Упрощенная фигурка аллигатора из посуды “аллигатор” из Чирики; в честь Холмса.
- 93. Дизайн "Аллигатор", Чирики; в честь Холмса.
- 94. Очертания аллигатора, сильно измененные, Чирики; в честь Холмса.
- 95. Весьма условное производное от аллигатора, Чирики; в честь Холмса.
- 96. Серия производных от аллигатора, показывающая стадии упрощения, Чирики; по Холмсу.
- 97. Серия производных аллигатора, демонстрирующих модификацию при использовании в узких зонах, Чирики; после Холмса.
- 98. Свиток, полученный из линии тела аллигатора Чирики; в честь Холмса.
- 99. Лада происходит от линии тела аллигатора Чирики; в честь Холмса.
- 100. Серия производных аллигатора, демонстрирующих модификацию при использовании в круглой зоне, Чирики; по Холмсу.
- 101. Рисунок, состоящий из производных от аллигатора из глиняного барабана, раскрашенного в стиле “группы потерянных цветов” Чирики; в честь Холмса.
- 102. Узоры Карайи, Центральная Бразилия; по Эренрайху, А. Ящерицы; В. Летающие летучие мыши; С. Гремучая змея; D. Змея, А. Вырезанная на могильном столбе; В, С, D. Плетеная на ручках гребней.
- 103. Образцы из Центральной Бразилии; по Фон ден Штайнену. А. Бакайри паддл; Род. Мерешу (рыбные) узоры Ауето; Ф. Рисунок саранчи, Бакайри; Г. Рыбообразный бык-ревун, Нахукуа; Х. Сукури (змеиные) и лучевые узоры; И. Джибоя (змеиный); К. Агау (змеиный); Н-І. Племя бакайри.
- 104. Образцы, полученные от летучих мышей; по Фон ден Штайнену, А. Бакайри; В, С. Ауете.
- 105. Рисунок птиц, Бакайри, Центральная Бразилия; в честь Фон ден Штайнена.
- 106. Натирание части резного ободка деревянной чаши из авторской коллекции. Вероятно, с Вудларков или Тробрианских островов, Британская Новая Гвинея. Одна треть натурального размера.
- 107. Тыква; в честь Холмса.
- 108. Глиняный сосуд, имитирующий тыкву, из кургана на юго-востоке миссури; в честь холмса.

- 109. Глиняные сосуды, сделанные из раковин, из курганов и могил долины Миссисипи; в честь Холмса.
- 110, 111. Измененные человеческие фигуры на древке креста в Иламе, близ Эшборна; в честь Брауна.
- 112. Пиктограмма лассо, графство Уинтер в Дакоте, 1812-13; по имени Мэллери.
- 113. Объявление об охоте с Аляски; от Маллери, в честь Хоффмана.
- 114. Пиктограмма голодающих охотников, Аляска; по имени Мэллери.
- 115. Карта Лин-Вулфа, Хидатса; в честь Маллери.
- 116. Резьба по слоновой кости с пластинками, Аляска; после Маллери.
- 117. Цветок иксоры; от Стивенса.
- 118, 119. Волшебные гребни оранг-саманга; от Стивенса.
- 120. Схема самого верхнего рисунка на рис. 119 с исправлением этого рисунка; от Стивенса.
- 121. Магическая пиктограмма Орангутанга на фоне пращей скорпионов и многоножек; размер оригинала 9½ дюйма; от Стивенса.
- 122. Волшебное средство из Орангутанга против кожных заболеваний; размер оригинала 19 дюймов; от Стивенса.
- 123. Rain-очарование Орангутангов; размер оригинала 10 с половиной дюймов; от Стивенса.
- 124. Растяжка-планка барабана из Мангаиа, в Берлинском музее; из марта, после Штольпе: две трети натурального размера.
- 125. Оттиски с ручек символических тесел с островов Херви. А. Музей бесплатной библиотеки, Белфаст; В, С. Белфастский музей естественной истории; треть натурального размера. (Оригинал.)
- 126. Натирание части украшения мангайской символической лопатки, музей Норвича; натуральный размер. (Оригинал.)
- 127. Растирание части резьбы на ручке символического весла с островов Херви в Музее естественной истории, Белфаст; половина натурального размера. (Оригинал.)
- 128. Натирание “части наконечника лопастевидного орудия в Венском музее”; март, после Штольпе; две трети натурального размера.
- 129. Оссуарий в форме хижины; из И. Тейлор, "Происхождение ариев".
- 130. Различные формы и Fylfot свастика. А. завитушки из Гиссарлык (1987), 7 м., третий город, сожженный город или Илиону; Б. сделать. (1861), 3½ м., пятым городом; С. У. (1990), 4 м., пятый город; д. Делать. (1873); Е. деталь от мутовки (1993), 5 м., четвертый город; Ф. лотоса производные на большие амфоры, с помощью “геометрического” украшения, Кипр; г. Солнечный гусей и лотоса дизайн на Родосской вазе, из Зальцман, Nécropole де Кэмайр; г. Монета из Сельге, Памфилии; И. символы на Ликийских монетах; К. трискелион на Кельтиберское монета; L. На серебряной чаше, Этрурии; также на китайских изделий; М. монеты из Spnossus, Крит; Н. древние индийские монеты; О. На монете с Ujjan, Центральной Индии; П. след Будды (так называемые), Amarávati топе, Индия; Р. Thibetian символ; С. Римский алтарь на высоком Рочестер, посвященный Минерве, Луция Sæcilius Optatus; т. Римского алтаря в высоком Рочестер, посвященный стандартамверные Varduli Титом Лициний Valerianus; У. кельто-Римского алтаря в Birdoswald, посвященный Юпитера Оптимуса Максимуса (МOM), по-видимому, Даки гарнизон в Ambloganna; в четырехлучевой колеса были солярные знаки среди

галлов; В. огам камень, В графстве Керри Aglish; X. древние скандинавские символы; легенды Y. на церковный колокол, hathersage, Дербишир, 1617. А-Е, П. X. Шлиман, Илиос; F, Г. Гудьер, Грамматика лотоса; H, L, O, X. P. П. Грег; Археология, xlviii., 1885; I, K, M, N, R. Граф Гоблет д'Альвиелла, Миграции и символы; S, T, U, W, Ю. X. Колли Марч, Пер. Lanc. и Cheshire Ant. Soc., 1886. За дальнейшими подробностями читателя отсылают к этим авторам.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



- Инжир. 9-19, 24-30, 33-36, 38-41, 67 был щедро предоставлен в мое распоряжение Советом Королевской ирландской академии.
- Все цифры от 1 до 41 (кроме рис. 3, 21, 37) и рис.. 42, 44, 51, 66, 67, 106, являются либо оригиналами, либо копиями иллюстраций, которые появились в книге автора "Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи", Мемуары Каннинггема, х., Королевская ирландская академия, 1894.
- 20, 46, 47, 124, 128 были любезно предоставлены Советом Антропологического института. (Рис. 20 взят из журнала. Anth. Inst., vii., 1878, стр. 480, и другие из loc. cit. xxii., 1893, Лист XXIII.)
- 52, 69, 103-105 скопированы с любезного разрешения автора и издателя из Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens профессором доктором Карлом фон ден Штайненом. Berlin, 1894, Dietrich Reimer.
- 53-63, 65, 68, 107-109, 112-116 скопированы с разрешения из Четвертого годового отчета Бюро этнологии, 1882-83, Вашингтон, 1886, и рис. 91-101 из Шестого годового отчета, 1884-85 (1888).
- 59-61 взяты из книги Отиса Т. Мейсона "Истоки изобретений", 1895; в честь Холмса.
- 64 взято из журнала American Ethnol. и Арх., ii., 1892, стр. 112.
- 70, 71, 74, 75, 81, 85-87 скопированы из книги профессора Гудьера "Грамматика лотоса". Специальное разрешение было любезно предоставлено господами Гилберту и Ривингтону скопировать рис. 87, 130 F, которые являются оригинальными иллюстрациями к Грамматике.
- 72, 73 are traced from Prisse d'Avennes, Histoire de l'Art Egyptien d'après les Monuments, Paris, 1878.
- 76-79 взяты из записей, любезно предоставленных мистером Г. Коффи (журнал. Roy. Soc. Ant., Ирландия, декабрь 1894 г.; по имени Присс д'Авеннес).
- 80 взято из книги сэра Г. Бердвуда "Промышленное искусство Индии", ii, рис. 20, стр. 167.
- 82 взято из книги Райли "Афинские древности", 1837; после Стюарта.
- 84 взято из Architectural Record, iii., 1894. "Многообразное происхождение греческого гимна", стр. 274.
- 90, 129 взяты из книги каноника Айзека Тейлора "Происхождение арийцев".
- 102 скопировано с разрешения доктора П. Эренрайха.
- 110, 111 взяты с нескольких пластинок, специально подготовленных для иллюстрации Диснеевских лекций профессора К. Р. Брауна, Великий семестр, Кембридж, 1889.

- 117, 120-123 взяты из оригинальных рисунков, иллюстрирующих отчет профессора Грюнведела об исследованиях Х. Воана Стивена. Zeitschr. für Ethnol., xxv., 1893, xxvi., 1894. Они были любезно предоставлены мне профессором Грюнведем и Редакционной комиссией. Рис. 118, 119 взяты из Таблицы II, том xxv.
 - Граф Гобле д'Альвиелла был настолько любезен, что разрешил мне скопировать таблицу на стр. 299 из английского издания "Миграции символов", 1894, A. Constable & Co., Вестминстер.
 - Все рисунки, не упомянутые выше, являются оригинальными.
 - Листы I.-VIII. были очень щедро предоставлены к моим услугам моим другом доктором Х. Колли Марчем; ранее они иллюстрировали "Значение орнамента, или его археологию и психологию", пер. Ланкашир и Чеширский Ант. Соч., 1889.
-

ЭВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ.



Введение.

Несмотря на огромное количество книг, диссертаций и статей, написанных по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, я рискну добавить к их числу еще одну. Я заявляю, что не являюсь ни художником, ни искусствоведам, а просто биологом, который обратил свое внимание на предмет декоративного искусства. Одна из моих целей - показать, что рисунки обладают индивидуальностью и жизненной историей, которые можно изучать совершенно независимо от их художественных достоинств.

Нас сейчас не интересует эстетический аспект искусства дизайна или те теории искусства, которые любят обсуждать художники и искусствоведы и относительно которых Джон Кольер в своем мастерском небольшом Букваре по искусству высказался недвусмысленно. Согласно этому автору, искусство, говоря в широком смысле, можно определить как "творческую операцию интеллекта, создание чего-либо либо с целью получения пользы, либо удовольствия". На самом деле термин "искусство" в настоящее время имеет тенденцию ограничиваться обозначением Изящных искусств в противоположность Полезным искусствам; не только это, но и вместо того, чтобы включать личное украшение, орнаментацию, живопись, скульптуру, танцы, поэзию, музыку и драму, этот термин очень часто ограничивается орнаментом, живописью и скульптурой. Именно этими тремя мы сейчас занимаемся более непосредственно, и более конкретно первым из них, или декоративным искусством. "В этом более узком смысле искусство можно определить как создание чего-либо, радующего глаз.... Что касается того, что приятно, то это каждый человек должен решать сам".

Искусство имеет также физический и физиологический аспект, такой как "вопросы гармонии линии и цвета, которые лежат в основе всего искусства". Вместе с доктором Кольером мы можем оставить их "нетронутыми не потому, что они неважны, а потому, что о них известно недостаточно, чтобы сделать их обсуждение хоть сколько-нибудь полезным".

Таким образом, цель следующих страниц - рассмотреть искусство дизайна с точки зрения биологии или естественной истории.

Когда необходимо исследовать сложные проблемы, наиболее удовлетворительным методом является сведение их к простейшим элементам и рассмотрение последних до изучения их более сложных аспектов. Физиология высших животных выясняется в основном исследованиями физиологии низших форм, а физиология последних, в свою очередь, - знанием деятельности низших организмов. Именно среди них явления жизни проявляются в их наименее сложных проявлениях; и они, так сказать, дают ключ к правильному пониманию других.

То же самое происходит и при изучении искусства дизайна. Художественное самовыражение высокоразвитого сообщества - очень сложный вопрос, и его полное раскрытие было бы чрезвычайно трудной, а возможно, и невыполнимой задачей. Чтобы получить некоторое представление о принципах, лежащих в основе эволюции декоративного искусства, необходимо ограничить свое внимание менее специализированными условиями; чем меньше сложностей, тем больше возможностей для всестороннего исследования. Следовательно, чтобы понять цивилизованное искусство, мы должны изучить варварское искусство, и для выяснения этого необходимо исследовать дикое искусство. Конечно, следует понимать, что нельзя провести четкую границу между любыми двумя из этих стадий культуры; я использую их просто как удобные общие термины. Вот причины, по которым я в значительной степени ограничусь декоративным искусством диких народов.

Существует два метода изучения искусства дикарей; первый заключается в сравнительном рассмотрении искусства различных отсталых народов; другой - в ограничении внимания конкретным районом или народом. Первое чрезвычайно наводит на размышления; но человек очень склонен временами заблуждаться из-за сходства, на что у меня часто будет возможность указывать на следующих страницах. Последний в некоторых отношениях гораздо более определенен в своих выводах и является единственным способом, с помощью которого могут быть решены определенные проблемы. В первой части этой книги я приму последний план, чтобы указать на его особую ценность и предоставить данные для последующего обсуждения. В остальных частях книги я буду черпать иллюстрации из наиболее удобных источников, независимо от расы или местности.

В моем первом разделе декоративное искусство определенного региона изучалось во многом так же, как зоолог изучал бы группу представителей его фауны, скажем, птиц или бабочек. Естественно, что методам чисто систематического зоолога нельзя и не следует полностью следовать, поскольку целью жизни зоолога-аналитика является регистрация фауны местности и упорядоченная классификация образцов. Для зоолога с более синтетическим мышлением проблемы географического распределения животных имеют особое очарование, и он получает удовольствие от составления карт географических вариаций определенного вида и попыток объяснить разнообразие форм и окраски, которые он приобретает, а также установить место его эволюции и миграции, которые произошли впоследствии. Изучающий философию также изучает развитие животных и, таким образом, узнает кое-что о том, каким образом они стали такими, какие они есть, и в то же время проливается свет на генеалогии и взаимоотношения.

Украшение любого предмета обусловлено импульсами, которые присущи всем людям и существовали еще в те времена, когда люди обитали в пещерах и охотились на северных оленей и мамонтов в Западной Европе. Поскольку тяга к декоративному искусству была свойственна человечеству на протяжении многих тысяч лет, определить ее истинное

происхождение было бы очень сложной задачей. Все, что мы можем сделать, - это изучать искусство самых отсталых народов в надежде получить достаточно света, чтобы пролить свет на мрачную перспективу прошлого.

У человека есть определенные потребности, которые, по-видимому, побуждают его к художественным усилиям; их удобно сгруппировать по четырем категориям: Искусство, Информация, Богатство и Религия.

Искусство. Эстетика — это изучение или практика искусства ради искусства, ради чувственного наслаждения формой, линиями и цветом.

Информация. — Нелегко найти термин, который бы выражал все, что должно быть рассмотрено в этом разделе. Чтобы передать информацию от одного человека к другому, когда язык устной речи или жестов невозможен, необходимо прибегнуть к изобразительным знакам той или иной формы. Именно история некоторых из них будет рассмотрена в рамках этого термина.

Богатство. — Среди дикарей трудно отличить любовь к богатству или власти. В более организованных обществах власть, независимо от богатства, может доминировать в умах людей; и вполне вероятно, что, хотя сначала к деньгам стремятся, чтобы ощутить силу, которой может обладать богатство, позже они часто вырождаются в жадность скупца к наживе.

Стремление к личной собственности, а позже и к повышению ее ценности привело к производству личных украшений, помимо чисто эстетической тенденции в том же направлении. Существуют также эмблемы богатства, а помимо них, другие, символизирующие силу или авторитетность. Практика бартера привела к фиксации единицы стоимости, и со временем она стала представлена символами, то есть деньгами.

Религия. Потребность человека установить сочувственные отношения с невидимыми силами всегда выражалась в визуальной форме, и она объединила в себе вышеупомянутую светскую триаду.

Репрезентация и символика передают информацию или предполагают идеи.

Эстетика приносит ей наметанный глаз и умелую руку.

Страх, обычай или набожность привели к тому, что личное или светское богатство было направлено по другим каналам и тем самым полностью изменили его характер. Духовная и светская сила и авторитет религии также оказали огромное и непосредственное влияние на искусство.

В очень большом количестве случаев то, что я называл четырьмя потребностями человека, действует и реагирует друг на друга, так что часто бывает трудно или невозможно провести различие между ними, и я не утверждаю, что делаю это в каждом конкретном случае. Для нашей настоящей цели достаточно признать их существование и посмотреть, как они могут влиять на форму, оформление или репрезентацию объектов.

Определив объекты, для которых сделаны эти представления, мы должны перейти к нескольким другим общим соображениям.

Вероятно, что *внушение* в некоторых случаях сначала обращало человеческий разум в сторону репрезентации. Случайная форма или контур наводили на мысль о сходстве с чем-то другим. Из того, что мы знаем о работе разума дикарей, простого сходства достаточно, чтобы указать на действительное сходство. Эти случайные сходства занимали очень важное место в том, что было названо симпатической магией, и природные объекты, которые предполагают наличие других объектов, часто слегка вырезаются, выгравированы или раскрашены, чтобы усилить воображаемое сходство. Большое количество примеров этого можно почерпнуть из трудов миссионеров и других людей или увидеть в больших этнографических коллекциях. Мистер Х. Бальфур^[1] также привел одну или две интересные иллюстрации этого процесса. Например, туземец обращает внимание на камень, напоминающий человеческое лицо, и черты его слегка подчеркиваются, и в конечном итоге предмет может стать фетишем или оберегом. Мандрагора (*Mandragora*) очень важна в симпатической магии,^[2] и ее человеческие атрибуты были предложены двумя корнями, которые отходят от общей подземной части и напоминают тело и ноги человека; небольшое количество вырезания значительно поможет природе и получится человек-растение.

Внушение действует не только в начале представления или замысла, но оно действует непрерывно и может в разное время вызывать появление странных модификаций.

Ожидание, как указала доктор Колли Марч, было очень важным фактором в истории искусства. Это тесно связано с ассоциацией идей. Если определенная форма или маркировка были естественными для изготовленного объекта, то такая же форма и аналогичная маркировка были бы присвоены аналогичному объекту, изготовленному другим способом, и который не был обусловлен ограничениями первого. За прекрасными и убедительными иллюстрациями действия этой ментальной установки на ожидание читатель может обратиться к разделу, посвященному скевоморфной керамике (стр.97).

Мы можем рассматривать внушение и ожидание как динамические и статические силы, действующие в искусстве дизайна; первое инициирует и модифицирует, второе стремится сохранить то, что уже существует.

Именно взаимодействие этих двух операций порождает то, что можно назвать своеобразной *“историей жизни”* художественных представлений.

История жизни состоит из трех периодов: рождения, роста, смерти. Средний период обычно отмечен изменениями, которые удобно сгруппировать под термином "эволюция", поскольку они подразумевают постепенное изменение или метаморфозу, или даже серию метаморфоз.

Для нашей настоящей цели мы можем выделить три стадии художественного развития — зарождение, эволюцию и упадок.

Подавляющая часть художественного самовыражения обязана своим рождением реализму; изображения должны были быть реалистичными или наводить на мысль о реальных объектах; то, что они могли не быть такими, объяснялось апатией или неспособностью художника или неподходящими материалами.

Однажды появившись на свет, дизайн подвергся воздействию сдерживающих сил, которые придали ему, так сказать, собственную индивидуальность. В подавляющем большинстве представлений история жизни проходила своим чередом через различные стадии, пока не

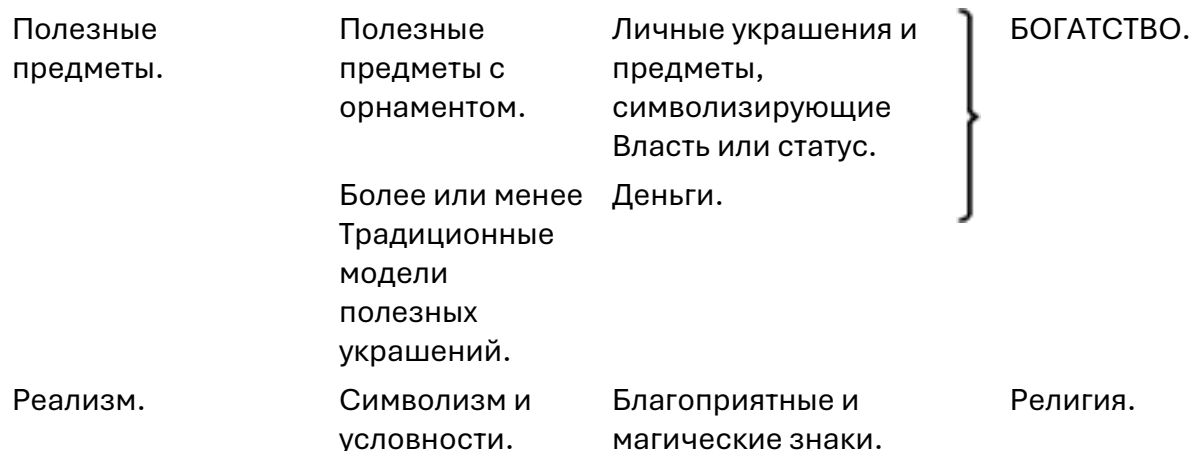
заканчивалась безоблачной старостью; в некоторых случаях представление прекращало существовать - фактически оно умирало.

На следующих страницах я попытаюсь проследить историю жизни нескольких художественных идей, сформированных внушением и ожиданием, в соответствии с четырьмя потребностями, и я попытаюсь на прилагаемой диаграмме наглядно представить этот метод изучения искусства.

Обнаружится, что декоративное искусство первобытных народов напрямую обусловлено средой обитания художников; и для того, чтобы понять дизайн местности, физические условия, климат, флору, фауну и антропологию, все должно быть принято во внимание; таким образом, это еще один пример того факта, что невозможно всесторонне изучить какой-либо один предмет, не затрагивая многих других отраслей знания.

Вся работа человека подвержена одинаковому действию внешних сил, но материал, на который действуют эти силы, также бесконечно разнообразен. Различные расы и народы человечества имеют разные идеи и идеалы, неодинаковое мастерство, разнообразный материал для работы и непохожие инструменты для работы. Окружающая среда везде разная. Таким образом, мы сталкиваемся с той ошеломляющей путаницей идей, которая обрушивается на нас при осмотре большой этнографической коллекции или музея декоративно-прикладного искусства.





Вывод, который напал на меня сам собой, заключается в том, что декоративное искусство народа в определенной степени отражает его характер. У бедного, несчастного народа есть бедное и убогое искусство. Даже среди дикарей досуг от житейских забот необходим для культуры искусства. Слишком часто предполагается, что все дикари ленивы и имеют в избытке свободного времени, но это далеко не всегда так. Дикари делают все, что необходимо для жизни; все лишнее - для возбуждения, эстетики или религии; и даже если для этих последних есть избыток времени, из этого не следует, что существует эквивалентный избыток энергии. Белый человек, обладающий тренированными способностями и переполненный энергией, склонен клеймить ленивыми тех, кто не так одарен. В случае с Британской Новой Гвинеей кажется совершенно очевидным, что искусство процветает там, где в изобилии есть еда. Возможно, оправдано общее утверждение о том, что чем утонченнее человек, тем лучше искусство, и что художественное мастерство народа зависит от благоприятности окружающей среды.

Отношение искусства к этнологии - важная проблема. Насколько нам известно, похоже, что одни и те же процессы действуют в искусстве украшения, независимо от предмета, в какой бы стране и в какое бы время оно ни происходило — еще одна иллюстрация сущностной солидарности человечества. Но в то же время существуют многочисленные и часто поразительные особенности, которые требуют объяснения. Будет обнаружено, что многие из них обусловлены тем, что можно назвать случайностями местности. Естественные формы могут быть разумно представлены только там, где они встречаются, и материалы, находящиеся в распоряжении художника, обуславливают его искусство.

Этнологический аспект декоративного искусства - слишком сложная проблема, которую невозможно решить в настоящее время, поскольку еще не собрано достаточного количества данных. Насколько мне известно, доктор Х. Стоппе из Стокгольма был первым, кто серьезно взялся за эту тему. Только когда я окончательно занялся тем же направлением исследований, я обнаружил, что иду по стопам шведского ученого; к счастью, наши работы на самом деле не пересекались.

У меня есть в другом месте[3] выдвинуто следующее предположение: “Часто обнаруживается, что чем чище или однороднее люди, тем больше единообразия будет в их произведениях искусства, и что расцвет декоративного искусства часто является результатом смешения рас”.

Ибо, хотя успешная художественная работа может в некоторой степени зависеть от досуга из-за обилия еды, это не будет учитывать художественные способности, хотя со временем последние могут быть результатом использования досуга; еще меньше это будет учитывать художественные мотивы или технику.

Об искусстве народа также следует судить по тому, чего ему не нужно делать, но чего он все же достигает. Ресурсы, которыми они располагают, и ограниченность их материалов являются очень важными факторами; но в то же время мы не должны игнорировать то, что они сделали бы, если бы могли, и не должны слишком сильно проецировать наши собственные чувства на их работу. В этом, как и во всех других областях этнографических исследований, мы должны попытаться узнать о них все, что можем, с их собственной точки зрения, пока не стало слишком поздно. На современном этапе знания не сильно продвинулись вперед, если смотреть на отсталые народы через очки цивилизации старого света.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО БРИТАНСКОЙ НОВОЙ ГВИНЕИ.

Как указывалось во Вводном разделе, мы начнем наше изучение искусства существующих дикарей с краткого описания декоративного искусства ограниченной территории, а не будем бродить по поверхности земли в поисках случайных образцов орнамента. Недостаточно собирать паттерны или рисунки для иллюстрации теории; следуя таким курсом, человек, так сказать, с такой же вероятностью соберет плевелы, как и пшеницу, и они могут оказаться неразрывно перемешанными. В своих исследованиях я предпочел на время ограничиться одним конкретным районом и собрать воедино весь доступный материал из этой местности. Выбранным регионом была Британская Новая Гвинея. Собрав воедино все имеющиеся в нашем распоряжении предметы, которые, как известно, были родом из какой-либо одной местности, я обнаружил, что техника украшения и стиль орнамента были характерными. Вскоре стало очевидно, что Британскую Новую Гвинею можно разделить на несколько художественных регионов, и поэтому стало возможным относить к определенному району предметы в музеях, точное местонахождение которых не было зарегистрировано. Но этого недостаточно; одно дело - определить конкретный узор или группу узоров и рисунков по месту их происхождения, но совсем другое дело - проследить историю или значение орнамента.

В некоторых случаях происхождение дизайна очевидно на первый взгляд; в большинстве случаев легко предположить происхождение; в других виновато даже самое богатое воображение. В исследованиях, подобных этим, исследователь должен, насколько это возможно, воздерживаться от теоретизирования; это опасная игра, поскольку в нее могут играть больше, чем один человек, и объяснение с такой же вероятностью будет неправильным, как и правильным. Наиболее удовлетворительный план состоит в том, чтобы собрать воедино как можно больше материала, и, как правило, обнаруживается, что объекты рассказывают свою собственную историю, и все, что нужно сделать, это записать ее. Когда смысл неясен, ошибка заключается в несовершенстве ряда, если только уже не произошла очень большая конвенционализация, и разумнее дождаться авторитетной информации, чем строить теории.

Одним из больших преимуществ метода ограничения внимания ограниченной областью является то, что сходные рисунки, весьма вероятно, имеют генетическую связь, тогда как это ни в коем случае не так, если сравнивать объекты из разных регионов.

Недавно у меня появилась[4] опубликовано довольно подробное исследование декоративного искусства Британской Новой Гвинеи, к которому я могу отсылать читателя, желающего углубиться в более мелкие детали. В следующем отчете я сначала обрисую основные характеристики искусства каждого эстетического региона и, наконец, рассмотрю влияния, оказывающие влияние на декоративное искусство этих и других районов Новой Гвинеи.

I.—Торресов пролив и Даудай.

Туземцы, населяющие острова Торрессова пролива, - чернокожие, с вьющимися волосами, легковозбудимые люди и, следовательно, принадлежат к папуасской, а не австралийской расе.

Даудай - это местное название прилегающего побережья Новой Гвинеи, и оно образует с островами единую этнографическую провинцию. Между их соответствующими жителями велась регулярная торговля, главным образом каноэ, луками и стрелами с материка, а также черепашими панцирями, жемчужными раковинами и другими морскими раковинами с островов.



Рис. 1. Бамбуковые трубки для курения табака; одна десятая натурального размера. Пролив Торреса. Нарисовано автором по образцам из Британского музея.

Если не указано иное, следующее описание применимо к предметам с островов Торрессова пролива, уроженцы которых кажутся гораздо более художественными, чем жители Даудай.

Существует два метода декорирования гладких поверхностей — (1) путем вырезания рисунка, глубокая часть которого часто заполняется толченой известью (рис. 2); или (2) рисунок выгравирован на поверхности предмета с помощью тонких точечных или мельчайших зигзагообразных линий (рис. 5). Первый метод применяется только к деревянным предметам, а также в основном к предметам, сделанным из панциря черепахи (“панцирь черепахи”); второй применяется для изготовления бамбуковых трубок и многих предметов из панциря черепахи. Непрерывные линии очень редко выгравированы.

Характерно для этого района, что узоры нанесены параллельными линиями, будь то гребень (рис. 2) или бамбуковая трубка (рис. 1), которые должны быть украшены. Сначала проводятся параллельные линии, а затем очерчивается рисунок. Заметной особенностью является преобладание прямых или наклонных линий за исключением изогнутых линий. Простые полукруглые изгибы и окружности распространены, это правда, но они не объединяются в изогнутые узоры; перевернутые или закольцованные витки и сложные изогнутые линии, такие как завитки, полностью отсутствуют.



Рис. 2.—Потертость ручки деревянной расчески; половина натурального размера. Пролив Торреса. Находится у автора.

Наиболее распространенным рисунком является вездесущий зигзаг, и это в высшей степени характерно для данного региона. Зигзаг может выглядеть как угловатая волнистая линия, или каждый альтернативный треугольник может быть оставлен рельефным или подчеркнут параллельными линиями, образуя таким образом серию чередующихся светлых и темных треугольников, или то, что иногда называют рисунком зубов. Очевидно, что при построении нескольких рядов этого узора треугольник в одном ряду будет настолько совпадать с треугольником в соседнем ряду, что образует ромб или ромбовидную форму. Как это ни странно, похоже, что именно таким образом в этом районе была обнаружена даже такая простая форма, как пастилка. Даже сейчас, после того как многие поколения дизайнеров вырезали одни и те же простые узоры, ромб очень часто изготавливают, проводя срединную горизонтальную линию параллельно граничным линиям, а затем вырезая более или менее симметричный треугольник с каждой стороны от него (рис. 2, третья и пятая полосы). Орнамент из селедочных костей (рис. 2, четвертая полоса) и несколько простых комбинаций прямых или изогнутых линий завершают декоративные работы этих людей.

Мы часто обнаруживаем, что чувство симметрии побуждает художника в большей или меньшей степени проектировать свои узоры с учетом средней линии, хотя последняя может и не быть обозначена как таковая. Та же расческа предлагает примеры этого.

Не следует воображать, что эти люди не используют изогнутые линии в своих рисунках, потому что не умеют их рисовать. Напротив, когда они хотят изобразить животных, они могут делать это с душой и правдивостью. Прилагаемая иллюстрация (рис. 3) демонстрирует изрядное мастерство и способность ухватиться за характерные черты изображаемого животного. Разнообразие животных также заслуживает внимания. Почти каждая крупная группа животных представлена в местном искусстве, и часто настолько достоверно, что натуралист может дать животным их научные названия.

На рис. 3 показаны некоторые животные, описанные аборигенами Торресова пролива. Просматривая собранные мной рисунки животных из этого района, я обнаруживаю, что здесь представлено более двадцати различных видов животных. Подобно древним перуанцам, они не побрезговали копировать медуз (А) и морских звезд (Б); первые, по-видимому, являются медузоидами, принадлежащими к семейству лептомедусов. Эти люди часто изображают замечательную акулу-молот (С); группа из двух акул и черепахи (D) изображена на одной из жемчужных раковин, которые прикреплены к ленте; (Е), вероятно, является скатом-орлом; странная рыба-присоска, используемая для рыбной ловли, показана на (F), однако рот находится на противоположной стороне тела от спинной присоски; (G) зеленая древесная лягушка, пальцы с присосками указаны в обобщенном виде; это одна из двух лягушек, которые используются для рыбной ловли. расположены в том же положении на бамбуковой табачной трубке, что и две змеи (H) на другой трубке (см. рис. 1); черный диск между ними указывает на отверстие, в которое вставляется чаша. Крокодил прогуливается по земле в (I), а казуар (K) клюет семечко; также показаны его трехлучевые следы (см. рис. 4); (L) - искусно нарисованный дельфин, а (M) - бьющий фонтаном дюгонь, а под ним указаны волны. Местная собака, или динго, показана в (N), а (O) - это человек, поймавший крупную рыбу, похожую на макрель; указаны его ремень, повязки на руки и ноги.

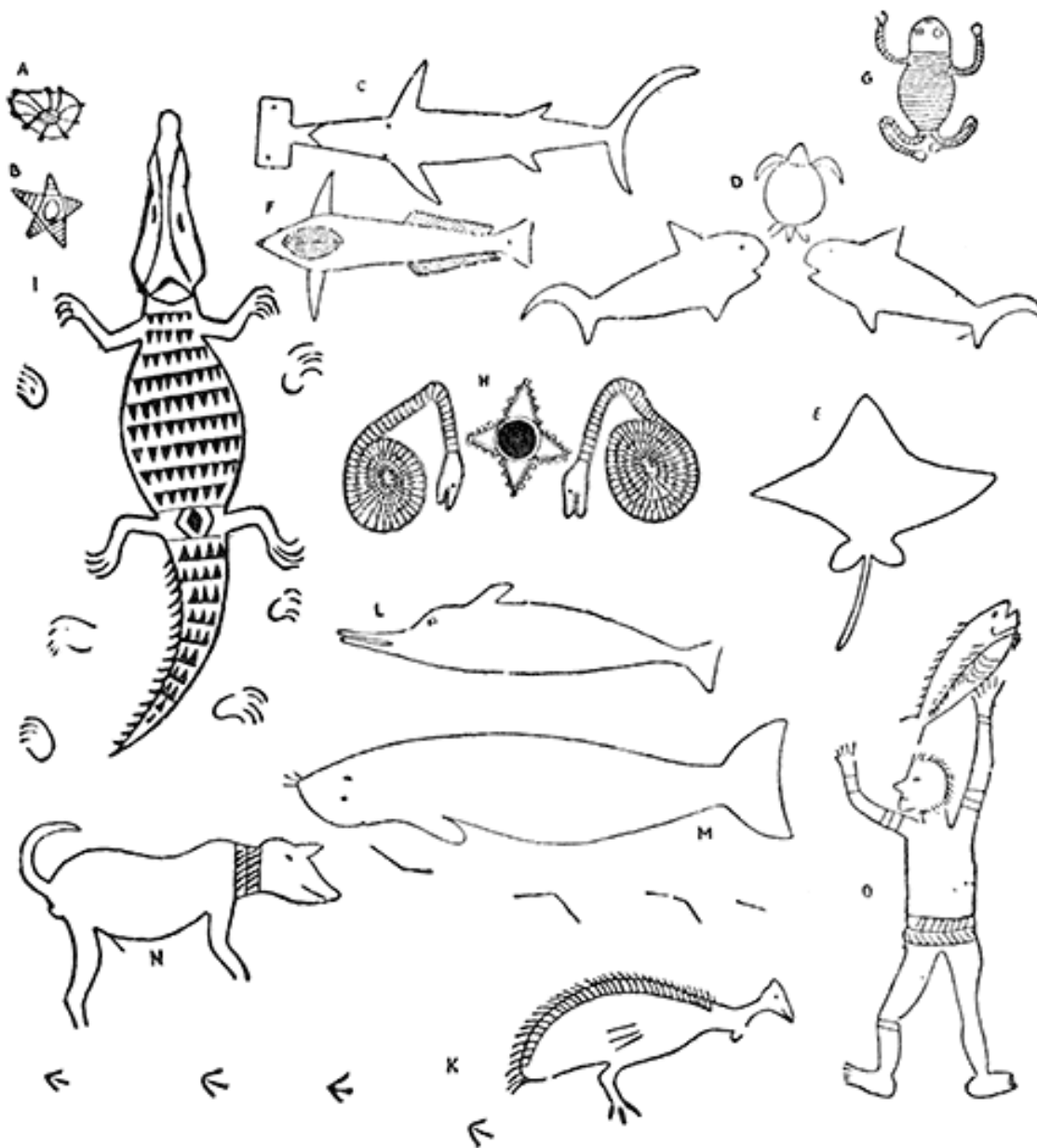


Рис. 3. Рисунки животных, сделанные аборигенами Торресова пролива; в четверть натурального размера.

А. Медуза; В. Морская звезда; С. Акула-молот (*Zygæna*); D. Группа из двух акул (*Charcarodon*) и черепахи; Е. Скот-орел (*Aëtobatis*); F. Рыба-присоска (*Echineis naucrates*); G. Древесная лягушка (*Hyla sœrulea*); Н. Две змеи на трубке, между ними отверстие, в которое вставляется чашечка; I. Крокодил (*Crocodylus porosus*), с отпечатками ног; К. Казуар (*Casuarius*), клюющий семечко (последнее, к сожалению, опущено на рисунке), и следами ног, см. рис.4; L. Дельфин (*Delphinus*); М. Дюгонь (*Halicore australis*), бьющий фонтаном, и признаками волн; N. Местная собака (*Canis dingo*); О. Человек с крупной рыбой, похожей на макрель.

А, В, G, Н, L встречаются на бамбуковых трубках; С, Е, I, К, М, N, О - на барабанах; D, F - на жемчужных раковинах.

А, В, Н, I, L, N, О, Британский музей; С, Е, К, Кембридж; G, Оксфорд; D, F, Берлин.

Как и следовало ожидать среди островного народа, постоянно находящегося в море, преобладают морские формы.

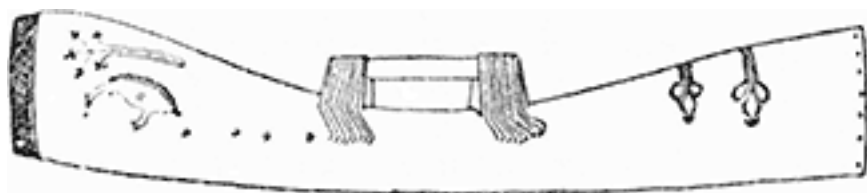


Рис. 4. Барабан из Даудаи; длина 37,5 дюймов. Набросан автором по образцу из Кембриджского музея.

Несколько примечательно, что не известно ни одного случая, когда животные располагались бы линейным рядом или группировались каким-либо образом. Все они разбросаны по украшенным ими предметам. Единственными исключениями из этого правила являются случаи с барабанами, трубами или несколькими другими предметами; в этих двух случаях совершенно похожие животные расположены симметрично относительно средней линии. Например, в нижней трубе на рис. 1 на левом конце, сразу под отверстием для вставки чаши трубки, будет видна змея, а на противоположной стороне - соответствующая змея. Я также заметил похожее парное расположение на спинах четырех пожилых женщин. Две женщины нанесли на себя шрамы в виде пары дюгоней, одна - пары змей, а четвертая - пары предметов, которые, как я полагаю, обозначали скатов-жалильщиков; теперь это три их тотемных животных, а шрамы на спинах женщин указывали на кланы, к которым они по отдельности принадлежали. В виде парных животных на барабанах (рис. 4) и трубах (рис. 1, Б) и т.д. (Рис. 3), как известно, являются тотемными животными, представляется вероятным, что симметричное расположение двух животных у этих людей указывает на то, что они являются тотемными животными, и отмечает объект, или, скорее, его владельца, как принадлежащего определенному клану. Это парное расположение странным образом напоминает "опоры" наших гербов, и есть основания полагать, что в некоторых случаях они увековечивают тотемных животных наших диких предков.

Стоит упомянуть еще об одном моменте. На каждой из сторон многих барабанов выгравировано изображение казуара (рис. 4). Я понял, что в городе Мер (остров Мюррей) только определенные люди могли бить в барабан; таким образом, могло показаться, что во всем этом районе мужчины из клана казуаров, во всяком случае, были музыкантами.

Как и многие другие дикари, эти люди более искусны в изображении животных, чем людей, и человеческий облик копируется редко. Человеческие лица, однако, очень часто изображаются на деревянных масках и черепаших панцирях, которыми славятся аборигены Торресова пролива, а маленькие деревянные человеческие фигурки были вырезаны на стрелах с материка или в виде деревянных или каменных изображений, которые служили талисманами. Для аналогичных целей из дерева были вырезаны модели дюгоня и черепахи, и многие из них действительно являются искусно выполненными произведениями искусства, в то время как другие представляют собой просто обычные изображения, на которые было затрачено минимальное количество труда.

Большие танцевальные маски, о которых только что упоминалось, иногда представляют собой очень сложные предметы, а формы животных, которые часто используются в сочетании с

человеческим лицом, несомненно, символичны, но об их значении мы ничего не знаем. Очень часто представлены различные акулы, такие как акула-молот и рыба-пила, крокодил и морская птица.

Ассоциация человека и крокодила показана на рис.5, который взят из обтирания бамбуковой трубки (белое пятно в центре указывает на отверстие для вставки чаши). Представлены только лицо и руки мужчины. Этот рисунок повторяется четыре раза на одном и том же объекте. На рисунке также показано концентрическое расположение рисунков, которое, по-видимому, характерно для материка вблизи устья реки Флай.



Рис. 5. — Нати́рание части украшения бамбуковой трубки для курения табака, вероятно, из устья реки Флай; треть натурального размера, в музее Ливерпуля. В оригинале линии изображены темными на светлом фоне.

Примерно из того же района, откуда был доставлен последний предмет, сделаны резные деревянные стрелы, которые местные жители продают островитянам Торресова пролива и

которые можно найти во многих наших этнографических музеях. Все стрелы, ранее использовавшиеся в Торресовом проливе, были импортированы с материковой части Новой Гвинеи. Их было много видов: некоторые были совершенно простыми, у других были простые деревянные зазубрины, в то время как у третьих опять же были костяные зазубрины; только с этими последними я сейчас и имею дело.

Среди этих стрел нет двух абсолютно одинаковых, но они делятся на четыре основные группы: (1) без украшений или со случайным простым ленточным рисунком под зубцами; (2) стрелы с вырезанной на них фигурой человека; (3) стрелы с изображением крокодила; и, наконец, (4) стрелы с простыми узорами, которые обычно имеют продольное направление.

Я ограничусь третьей группой и проиллюстрирую лишь некоторые из многочисленных встречающихся вариаций; этого будет достаточно, чтобы указать, какого рода модификации имеют место, и позволит любому интерпретировать резьбу на большинстве стрел этого класса, которые можно встретить в музее.

Стрела крокодила и ее производные.—Этот класс стрел образует очень интересную серию, поскольку он сильно модифицируется. На одном конце ряда у нас есть легко узнаваемый крокодил; на другом - ящерица или хорошо заметная змея; и, возможно, даже это может вырождаться в простейшие узоры.

(а.) Крокодил и его дегенеративные формы.—Перед основным рисунком обычно имеется несколько зазубрин, как у “человека-стрелы”, но количество этих зазубрин может быть значительно увеличено в более дегенеративном типе, или они могут вообще отсутствовать.

Желательно сначала описать типичного крокодила-стрелка; и необходимо будет обратить внимание на определенные четко выраженные подразделения общего изображения: это морда, голова и шея (от глаз включительно до передних конечностей), передние конечности, туловище, задние конечности и хвост.

(1.) Морда простая; выше, на передней оконечности, имеются два возвышения, которые предназначены для выступающих клапанных ноздрей крокодила. Иногда один из них располагается позади другого (рис. 6, А), вместо того, чтобы располагаться бок о бок, или даже может присутствовать только один. С боков челюсти и зубы обычно имеют характерный рисунок. На одной стрелке (рис. 6, Б) зубы верхней челюсти с одной стороны легким переходом преобразованы в зигзагообразную линию. Нижняя сторона морды и головы украшена линиями и точками, которые могут иметь продольное или поперечное расположение, или могут встречаться и то, и другое, как на рис. 6, В.

(2.) Голова и шея, как и морда, сверху простые, за исключением редких изображений чешуи на шее (рис. 6, В), а брюшной орнамент является продолжением орнамента на нижней стороне морды. Глаз треугольный, с вершиной сзади, редко овальный, как на рис. 6, В; узор в виде полос, обычно зигзагообразный, который всегда отличим от брюшного орнамента, простирается от глаза до передней конечности.

(3.) Область передней конечности, как правило, имеет наибольшую толщину во всей стреле. Конечности часто образуются из декоративной ленты (рис. 6, А), которая представляет собой выступающие щитки в этой области настоящего животного. Передние конечности сначала

выступают назад, а затем выдвигаются вперед по направлению к средней линии брюшка. Пальцы ног обычно обозначены поперечными линиями.

(4.) Туловище обычно украшено рядом шевронов или ромбов, идущих вдоль спинной и брюшной срединных линий; боковое украшение обычно состоит из поперечных линий, разделенных рядами пятен; иногда они проходят в продольном направлении.

(5.) Задние конечности могут быть разделены сзади треугольным участком (рис. 6, А) или рядом бугорков (рис. 6, Е). Конечности неизменно сгибаются вперед, а затем назад. Закрытый угол содержит ряд пятен или, реже, ровный гребень.

(6.) Обычно хвост украшен тремя, иногда двумя, спинными рядами бугорков. Средний ряд является продолжением среднего ряда или упомянутой выше треугольной области; иногда средний ряд непосредственно продолжается центральным рядом на задней стороне туловища. Боковые ряды начинаются от вставок задних конечностей (рис. 6, А, Е, D). Под ними находится большая четырехугольная пластина, украшенная концентрическими линиями, стороны которых часто доходят до дорсо-латерального угла хвоста.



F.



E.



D.



C.



B.



A.

Рис. 6. Серия стрел из Торресова пролива, собранных и зарисованных автором и подаренных им Кембриджскому музею; одна треть натурального размера.

Сравнивая ряд стрел с изображением крокодила с самим животным, поражаешься множеству реалистичных деталей, сохранившихся после декоративной обработки дизайна. Следует помнить, что человек имеет дело с производением декоративного искусства, а не с попыткой реалистичной резьбы. На одной стрелке будут наглядно отображены несколько анатомических характеристик крокодила; на второй другие детали будут вырезаны более точно; но в подавляющем большинстве стрел, принадлежащих к этой серии, произошли изменения до такой степени, что крокодил становится почти неузнаваемым как таковой.

Очень типичную стрелку крокодила можно увидеть на рис. 6, А; главным отличием является расположение одной ноздри позади другой.

На рис. 6, Б, ноздри расположены рядом, а зубы верхней челюсти представлены зигзагообразной линией. Задние конечности и хвост полностью отсутствуют.

Рис. 6, В, важен в нескольких отношениях. Ноздря единственная, рот частично закрыт; но зубы еще не полностью исчезли из задней закрытой части. Глаз овальный, что является редким признаком, и представлены спинные чешуйки на шее; это тоже редкость. Передние конечности были преобразованы в рельефную зигзагообразную полосу, которая окружает стрелу. Задние конечности делают то же самое, за исключением того, что рисунок прерывается на средней линии спины двойным рядом бугорков, которые представляют собой выступающие спинные щитки этой области у живого животного. Бедро вырезано с изогнутой верхней каймой и прямой нижней каймой.

Между рисунком 6, С и D в серии есть небольшой промежуток; но легко видеть, что задняя часть рта закрыта, а зубы обеих челюстей представлены разными рисунками; передняя часть рта широко открыта, но беззуба. Ноздря единственная. Глаз сильно увеличился и представляет собой то, что я предлагаю назвать глазной панелью; он простирается назад до передней конечности. Гладкая верхняя поверхность головы и шеи значительно уменьшилась из-за появления двойного ряда пятен с каждой стороны. Художник перепутал верхнюю поверхность с нижней, когда вырезал передние конечности, поскольку будет видно, что пальцы расположены выше, а спинные щитки - ниже. Другой интересный момент - замена центрального ряда хвостовых щитков простым гребнем; насколько мне известно, это уникально.

Рис. 6, Е, представляет собой тип с большим количеством стрелок. Передняя открытая часть рта довольно маленькая, а поверхности челюстей расчерчены косыми линиями. Средняя дорсальная гладкая полоса на морде не шире боковых полос, которые указывают на закрытую заднюю часть рта. В зеве рта очень часто присутствует вытянутый треугольник; несомненно, он предназначен для обозначения языка. Иногда на нем есть зазубрины. Глазные щитки удлиненные и узкие, а спинная срединная полоса головы и шеи чрезвычайно сужена. Остальная часть тела на этой стрелке не требует особого упоминания. Иногда глаза вырезаны на дорсальной поверхности зияющего конца верхней челюсти.

На последней стрелке (рис. 6, F) из серии, которую я рисую, передняя часть рта исчезла; но задняя часть головы почти такая же, как на последней стрелке. Передние конечности и

туловище отсутствуют. Задние конечности узкие, но сохраняют характерный изгиб вперед; спинные хвостовые щитки заменены многочисленными параллельными поперечными линиями.



Рис. 7.

Змея-стрела из Торресова пролива (см. рис. 6).

Две особенности бесчисленных модификаций этого рисунка заслуживают особого упоминания: первая - замечательное сохранение выступающей ноздри, которую часто можно встретить в виде небольшого выступа у очень деградировавших стрел; и вторая - еще большая сохранность хвоста и задних конечностей крокодила. Я подозреваю, что поразительный декоративный

эффект концентрически обозначенной клоакальной пластинки привел не только к сохранению этой части, но и соседних органов.

(б.) *Разновидность змей*.— Теперь мы переходим к небольшой группе, в которой открытая передняя часть рта такой стрелки, как на рис. 6, Е, предполагает наличие полной головы, и поэтому добавляются глаза (рис. 7); остальная часть морды, головы и передних конечностей опущена; тело сильно удлинено, но задние ноги и хвост обычно вполне нормальные или подвержены лишь незначительным изменениям; узоры могут проходить поперечно, как на рисунке, или продольно. Такая резьба невольно наводит на мысль о змее; сами туземцы сказали мне, что это змея.

Хвост и задние конечности, однако, свидетельствуют о крокодиьем происхождении. В этой группе стрел мы имеем очень интересный пример перехода от одного вида животных к другому; но до сих пор я не видел стрелы-змеи, которая потеряла бы все следы своего ящероподобного происхождения.

(с.) *Разновидность ящериц*.— Мне известно несколько стрелок, которые довольно сильно напоминают рис. 6, Е, за исключением того, что задние конечности удлинены и тонкие, а хвост не крокодилий. Тело вдавленное, в сечении имеет ромбовидную форму. Другими словами, туловище, задние лапы и хвост имеют лацертильный характер. На этих стрелках крокодил был перепутан с ящерицей.

Другие иллюстрации декоративного искусства этих людей можно найти на рис. 44, 66; но поскольку эти примеры иллюстрируют другие аспекты предмета, я описал их в соответствующих разделах этой книги и воздержусь от их повторения здесь.

II.—Река Флай.

Река Флай-Ривер - самая большая река Новой Гвинеи. Она берет начало примерно в том районе, где граничат голландские, немецкие и британские территории, и впадает в западную часть залива Папуа. На большей части своего течения она протекает по низменной и часто болотистой местности, которая малонаселенна, за исключением района дельты. Для нашей нынешней цели нам нужно рассмотреть только дельту и среднюю часть реки. Из-за невнимательности коллекционеров очень трудно определить, из какого именно района на самом деле происходят многие предметы с надписью “Флай-Ривер”.

Самый большой остров в дельте реки Флай - Киваи, на нем расположено несколько деревень. Почти единственными предметами, которые можно смело отнести к киваи, являются трубчатые барабаны с “челюстями” на одном конце. Не может быть никаких сомнений в том, что резьба представляет голову крокодила, точно так же, как в большом Торресовом проливе и Даудайском барабане “челюсти”, вероятно, происходят от одной и той же рептилии. Резьба на барабанах киваи выполнена смело и обычно заполняется красным и белым пигментом.

Насколько я могу судить, гравировка на бамбуковых трубках во многих отношениях похожа на гравировку на трубках из предыдущего района, но зигзагообразные линии обычно намного грубее, а точечная линия либо редка, либо отсутствует.

На некоторых островах в дельте реки Флай, например, в Даумори, резные деревянные плиты более или менее яйцевидной формы подвешивают к фасаду дома на удачу; некоторые из них также используются в качестве фигурок для каноэ, чтобы обеспечить успешное плавание. Они вырезали на них обычные человеческие лица, а иногда и целые фигуры, сопровождаемые простыми узорами. [5]



Рис. 8. Потертость одной стороны украшения барабана из Флай—Ривер, музей в Риме; одна четвертая натурального размера.

Средний район Флай-Ривер. — Самая обширная в настоящее время в Европе коллекция предметов из внутренних районов Новой Гвинеи вдоль реки Флай находится в музее в Риме. Они были “собраны” синьором д’Альбертисом, в основном в том месте, которое он назвал “Вилладжио деи кокки”, вероятно, в том же месте, куда 7 января 1890 года прибыл сэр Уильям Макгрегор; оно расположено примерно в 380 милях от устья реки.

Барабаны из этого района отличаются по форме от барабанов из других частей Владения, и на них низким рельефом вырезан довольно сложный орнамент. В настоящее время не существует средств для разъяснения значения этих рисунков (рис. 8), которые состоят из серповидных линий, листовидных и трехизлучающих элементов и спиралей. Некоторые фигуры определенно выглядят так, как будто они должны были изображать листья; если это так, то это может быть связано с некоторым влиянием с севера, поскольку мы находим, что рисунки на листьях используются на севере Нидерландской Новой Гвинеи. Доктор М. Уле[6] утверждает, что “влияние растительного орнамента Восточно-Индийского архипелага также наблюдается в Западной Новой Гвинее. Хотя это, по сути, характерно для западной части Ост-Индского архипелага, отдельные примеры не лишены орнамента на востоке”. Он думает, что сможет проследить растительный мотив на юго-западе Новой Гвинеи вплоть до реки Вамука.

Бамбуковые трубки также украшены характерным образом, рисунок нанесен в результате локального удаления кожицы бамбука, так что она становится темнее на светлом фоне. В оформлении обычно значительно больше регулярности, чем на барабанах.

III.— Папуасский залив.

У нас нет информации о декоративном искусстве большей части побережья Папуасского залива, но из двух рисунков, присланных мне моим другом, мистером Робертом Брюсом, в 1894 году, следует, что на них в значительной степени изображено человеческое лицо. На рис.9 мы видим, что упрощенные грани образуют узор, украшающий каноэ.



Рис. 9. — Растирание части резного рисунка вдоль каноэ у мыса Блэквуд. Снято Р. Брюсом, 1894. Одна шестая натурального размера.

На восточной стороне бухты залива Папуа живет очень энергичный, шумный народ со смуглым цветом лица, который населяет окрестности Пресноводного залива. Их самая известная деревня - Тоарипи (Моту-Моту); термин элама включает это и другие племена по соседству.

Местность плодородная, лесистая и хорошо орошаемая. Саго здесь в изобилии, и флотилии торговых каноэ ежегодно приплывают в Порт-Морсби и обратно к племени моту, чтобы обменять керамику на саго.

Декоративно-прикладное искусство этого района настолько характерно, что его невозможно перепутать. Изделия из дерева вырезаны с плоским рельефом, изделия из бамбука обработаны аналогичным образом, дизайн подчеркнут цветом глубокой печати. Подавляющее большинство рисунков заимствовано из человеческой фигуры, и в особенности из лица. Существует очень мало образцов, происхождение которых нельзя проследить до этого; иногда могут быть представлены крокодил или ящерица.

Использование масок во время священных церемоний, которое было такой примечательной особенностью Торресова пролива, повторяется и здесь в равной степени, но вместо того, чтобы маски изготавливались из дерева или черепашьего панциря, они изготавливаются из легкого каркаса, на который пришита внутренняя кора дерева. Устройство очерчено перегородками средней жилки листа, а фигуры выделены красным и черным, а фон обычно окрашен в белый цвет. Эта *техника клуассоне* характерна для этого района, и, по-видимому, она повлияла также на метод вырезания узоров по дереву.

Форма и убранство этих масок настолько разнообразны, что было бы утомительно их описывать. В большинстве из них человеческое лицо легко узнаваемо, но в некоторых более крупных примерах оно практически утрачено. Почти у всех масок вместо человеческого рта имеется длинная морда, челюсти которой обычно усеяны многочисленными зубами. Не может быть никаких сомнений в том, что это морда крокодила. Почти везде, где это происходит, крокодил или аллигатор, в зависимости от обстоятельств, входит в религию людей, несомненно, в первую очередь из-за своих размеров и хищнических повадок. Очень часто это тотем, как, например, в Торресовом проливе, и весьма вероятно, что и здесь его присутствие в сочетании с человеческой формой символизирует тотемистические отношения между человеком и рептилией. Мы крайне мало знаем об использовании масок в этом регионе и ничего не знаем о их значении, но, по-видимому, их использование связано с посвящением мальчиков в мужчины, а общей чертой посвящения является ассоциация тотема с индивидуумом. Некоторые маски изображают то, что, по-видимому, предназначено для головы свиньи; также могут быть представлены птица и другие формы. Иногда человеческая голова может быть придана гротескной форме животного.

Щитки имеют продолговатую или яйцевидную форму и имеют центральную прорезь, вырезанную вверх. Большинство первых украшены легко узнаваемым человеческим лицом; иногда лицо удваивается, но в этих случаях повторяются только нос и рот, а за два лица отвечает одна пара глаз. Лица подвергаются значительным изменениям, два глаза или даже только один глаз могут быть узнаваемыми.

Характерными для типичных деревень Новой Гвинеи являются большие дома, в которые могут входить только мужчины. Здесь размещаются юноши, проходящие посвящение в мужчины, здесь хранятся маски и другие священные предметы; они совмещают в себе офисы клубов, пансионатов и религиозных сооружений. В этом районе, а также в дельте реки Флай, они обычно украшены резьбой в виде людей и животных, и в них подвешены деревянные плиты вытянутой овальной формы, которые вырезаны аналогично щитам. Эти таблички, по-видимому, используются в качестве талисманов на удачу, но мы не знаем, используются ли они также в церемониях посвящения; они украшены чрезвычайно условными изображениями человеческой формы или могут быть только лицами; иногда могут быть вырезаны чудовищные комбинации человека и животного.

Когда мужчины проходят все стадии посвящения, они получают право, как сообщает нам мистер Чалмерс, носить широкие резные деревянные пояса. Эти ремни трижды опоясывают тело и, как и многие другие знаки отличия, должны быть крайне неудобны в ношении. Я сделал зарисовки довольно значительного числа этих поясов и наткнулся лишь на несколько, на которых нельзя было различить человеческие лица.

Рисунок выгравирован таким образом, что представляет собой плоский рельеф; он сохранен темного цвета и хорошо виден на белом фоне. Определенные детали дизайна часто выделены красным, открытая часть пояса без резьбы и чаще всего узкая однотонная кайма над и под рисунком окрашены в красный цвет. Конструкция начинается с одного конца ремня и заканчивается, когда один обхват почти достигнут.

Эти ремни отличаются удивительным разнообразием рисунков, но в то же время существует фундаментальное сходство в стиле рисунков, которое ясно указывает на общность происхождения. Очень значительная часть известных мне ремней демонстрирует истинный декоративный вкус художников, и в некоторых случаях были разработаны приятные и оригинальные узоры. Возможно, будет нелишним указать, что, хотя "глазные пятна" обычно предназначены для глаз, иногда они используются как соответствующее декоративное приспособление; аналогичные зубчатые линии могут представлять человеческие зубы, реде волосы, и нередко они носят чисто декоративный характер.

Я сделал выборку из десяти таких ремней, которые в достаточной степени иллюстрируют их характер и вид происходящих модификаций. Рис. C 11 по 19 are photographed from rubbings of part of the decoration of wooden belts from the Papuan Gulf. Fig. 10, в целом, представлен орнамент. Все они имеют одну четвертую натурального размера.

Классификация резных узоров на деревянных поясах из залива Папуа.

Производные от человеческого лица.

- Серия I.—Односерийная, вертикальная.
- 1. Лица, смотрящие в одну сторону.
- 2. Лица, попеременно смотрящие вверх и вниз.
- Серия II.—Однорядная, горизонтальная.
- 1. Лица, смотрящие в одну сторону.
- 2. Лица, поочередно обращенные друг к другу и в сторону.
- (a) Все грани разделены.
- (b) Лица, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе.
- (c) Лица, смотрящие в сторону друг от друга, сгруппированы вместе.
- Серия III.—Бисериальная, вертикальная.
- 1. Лица, обращенные только друг к другу.
- 2. Лица смотрят только в сторону друг от друга.
- 3. Лица, поочередно обращенные друг к другу и в сторону.
- (A) все грани одинакового размера.
- (B) наиболее заметные лица, обращенные друг к другу.
- (C) наиболее заметные лица, смотрящие в сторону друг от друга.
- Серия IV.—Бисериальная, горизонтальная.
- Серия V.—Трехсерийный (II. + III.).
- I. Вертикальные грани, обращенные друг к другу.

- 1. Горизонтальные грани выглядят одинаково.
- 2. Горизонтальные лица, попеременно обращенные друг к другу или в сторону.
- (А) все грани одинакового размера.
- (В) вертикальные грани, монополизирующие рисунок.
- (а) Горизонтальные грани разделяются.
- (b) Горизонтальные лица, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе.
- (с) Горизонтальные лица, смотрящие в сторону друг от друга, сгруппированы вместе.
- (С) горизонтальные грани, монополизирующие рисунок.
- (а) Горизонтальные грани разделяются.
- (b) Горизонтальные лица, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе.
- (с) Горизонтальные лица, смотрящие в сторону друг от друга, сгруппированы вместе.
- II. *Вертикальные грани, обращенные в сторону друг от друга.*

I. Один ряд лиц, расположенных вертикально, причем лица поочередно смотрят вверх и вниз.

На рис. 10 изображен уменьшенный рисунок всего орнамента пояса; слева будет видно лицо с двумя глазами, носом и большим красным ртом, полным зубов. У следующего лица только один глаз, в то время как два других лица безглазые, и в их носах нет ничего особенного.

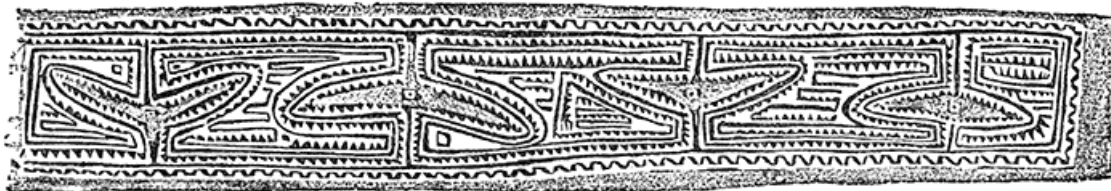


Рис. 10.—Кембриджский музей.



Рис. 11.—Музей Глазго.

II. Один ряд граней, расположенных горизонтально.

(1.) *Лица смотрят в одну сторону.*—Пояс на рис. 11 имеет четыре грани, которые так же вырождены, как и в последнем примере; три из них смотрят в одну сторону, а четвертая, которая находится на одном конце рисунка, смотрит в противоположном направлении. Нет ничего необычного в том, что на каждом конце украшенной части пояса вырезано лицо, и поскольку эти лица почти всегда обращены к узору, аномалия в том, что одно лицо на этом поясе выглядит иначе, чем остальные, скорее кажущаяся, чем реальная. Но самой интересной особенностью

этого пояса является узор в виде меандра или ладов. Кажется, что чрезвычайно дегенеративная грань, как у. На рис. 10 изображен красный рот с глазным пятном; центральный шеврон также присутствует на рис. 19, где он представляет нос.

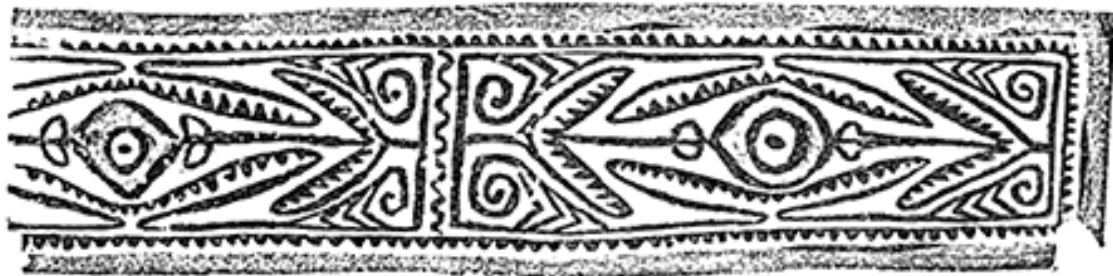


Рис. 12.—Керрама, Берлинский музей.

(2.) Лица, попеременно обращенные друг к другу и отводимые друг от друга.—Я опущу примеры, в которых (а) все лица разделены, и (b) лица, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе, и перейду к (с) лица, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе. Элегантный пример этого виден на рис. 12. Две пары глаз на двух лицах, которые отвернуты друг от друга, представлены одним глазом, от которого горизонтальная линия проходит по обе стороны к двум ртам; каждая линия представляет нос, ноздри которого расположены довольно близко к глазу. Глаза окружены простыми красными участками. Пространства между ртами, выше и ниже глаза (говоря в терминах пояса, а не лиц), заняты дополнительными ртами, которые, очевидно, вставлены из чувства симметрии; то, что они дополняют, а не являются существенными, доказывается отсутствием какой-либо линии носа, соединяющей их с глазом. Спираль под каждым устьем расположена на нескольких щитках.



Рис. 13.—Британский музей.

Интересный пояс (рис. 13) демонстрирует совершенно иную модификацию того же мотива. Узор состоит из серии восьмилучевых фигур с согнутыми руками и центральным пятном для глаз. Сравнение этих фигур с глазами на масках и другими объектами из этой местности доказывает, что шесть лучей представляют собой всего лишь симметричное соединение двух пар глазных областей.[7] Изогнутые двойные линии явно являются продолжениями области вокруг глаз, которые во многих случаях имеют тенденцию окружать рот и которые, вероятно, представляют собой щечные складки; и таким образом они демонстрируют интерпретацию, согласно которой каждая звезда образована из двух горизонтальных граней, которые смотрят в сторону друг от друга, и от которых не остается ничего, кроме сливающейся области вокруг одного глаза. Конечные грани достаточно нормальны; но если бы две такие грани были расположены спина к спине, а области вокруг глаз были слившимися, и четыре глаза слились в один, и, наконец, были

бы исключены нос и рот, мы получили бы звездообразные фигуры, напоминающие те, которые действительно встречаются. Если поместить отражатель напротив глаз на лицевой стороне терминала на рис. 13 (под прямым углом к плоскости бумаги и поперек длинной оси ленты), то можно увидеть звездообразный рисунок, который очень похож на те, что изображены на остальной части ленты. Это один из немногих поясов, который не имеет бордюрного рисунка.

III. Двойной ряд граней, расположенных вертикально.

(1.) *Лица, обращенные только друг к другу.*—В поясе, представленном на рис. 14, имеется двойной ряд граней, которые расположены *друг против друга*. На рисунке показаны различные степени вырождения граней; каждое пространство между парой граней занято большой красной звездой с центральным глазным пятном. Заслуживает внимания изображение ящерицы на этом поясе.



Рис. 14.—Британский музей.

(2.) *Лица смотрят только в сторону друг от друга.*—На рис. 15 видно, что у нас есть двойная серия лиц, расположенных спина к спине; две пары глаз представлены центральным глазом. Носы и рты разных лиц соединены вместе и образуют довольно правильный рисунок.

(3.) *Лица, попеременно обращенные друг к другу и отводимые друг от друга.*—В этой серии все грани могут быть одинаково развиты, или те, что обращены друг к другу, могут быть наиболее заметными, или, с другой стороны, те, что смотрят в сторону друг от друга, могут монополизировать дизайн.



Рис. 15.—Тоарипи (Авторская коллекция).

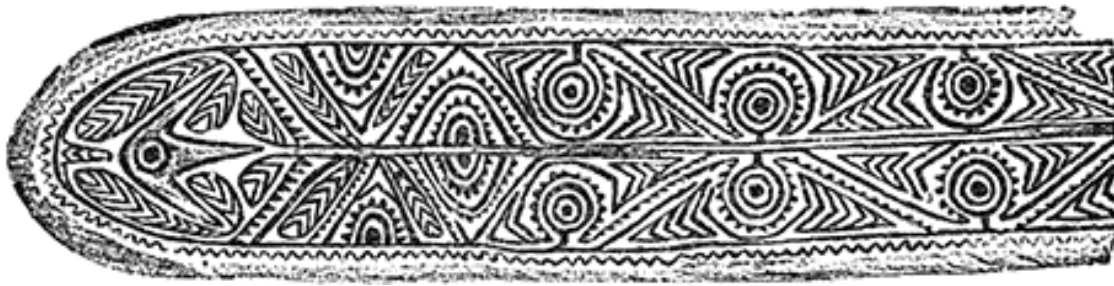


Рис. 16.—Берлинский музей.

Простую модификацию деления, при которой все лица равны, можно найти на рис. 16. В этом случае два глаза на каждом лице слились, а короткая линия обозначает нос; но их расположение по-прежнему типично. Косые линии, объединяющие носы, очевидно, являются остатками ртов на соответствующих лицах; рисунок зубов может присутствовать или отсутствовать. Шевроны просто заполняют свободные углы. Конечная грань представлена красной трехлучевой областью, содержащей глазное пятно.

IV. Двойной ряд граней, расположенных горизонтально.

Мне не известен ни один пример такого устройства.

V. Тройной ряд граней.

Это составная серия, состоящая из серий II. и III. Он делится на две основные группы, вторая из которых, насколько мне известно, представлена только одним экземпляром.

(I.) *Вертикальные грани, обращенные друг к другу.*—Из-за разнообразия составляющих элементов модели ремней этой серии подвержены значительным вариациям, но нет необходимости вдаваться в анализ возможных модификаций.

На рис. 17 у нас есть пример преобладания горизонтальных граней, в то время как некоторые вертикальные грани чрезвычайно ухудшены.



Рис. 17.—Майва, Берлинский музей.

На рис. 18 изображено состояние, при котором вертикальные грани являются монокулярными; линия под глазом, очевидно, указывает на нос, а изогнутая зубчатая линия указывает на рот с зубами. Все эти грани одинаково развиты. Горизонтальный ряд граней относится к серии II., 2, b,

поскольку грани, обращенные друг к другу, сгруппированы вместе. В центре каждого промежутка между парой вертикальных граней находится рот, который должен выполнять функции двух горизонтальных граней; по обе стороны от него горизонтальная линия, представляющая собой рудиментарный нос, фигура в виде стрелки на котором указывает на ноздри. Глаз между устьями вертикальных граней представляет собой две пары глаз горизонтального ряда.

(II.) *Вертикальные грани, обращенные в сторону друг от друга.*—Единственный известный мне ремешок, который, вероятно, относится к этому подразделению серии, воспроизведен на рис. 19. Дизайн более правильный и выдержанный, чем обычно бывает у этих ремней. Вертикальный ряд лиц представлен средним рядом сросшихся ртов и глаз; шевронная полоса указывает на нос, на котором ноздри могут располагаться близко ко рту или близко к глазу. Глаза на вертикальном ряду лиц заключены в области слияния глаз; средняя линия носа проходит до пограничного рисунка пояса, но нет и следа рта. Я полагаю, что узор каймы на ремнях уникален.



Рис. 18.—Эдинбургский музей.

Бамбуковые трубки для курения украшаются путем соскабливания части кожуры бамбука и окрашивания глубоких участков коричневым пигментом; в них также рисунки основаны на человеческих лицах и их производных; иногда используется человеческая форма, а иногда изображаются зооморфы.

Было бы утомительно описывать все предметы, украшенные этими артистичными людьми; приведено достаточно примеров, иллюстрирующих стиль их искусства. В настоящее время мы не можем сказать, почему антропоморфы должны преобладать в столь заметной степени. Я подозреваю, что это как-то связано с важностью церемоний посвящения в сочетании с культом предков, который является характерной чертой истинных папуасов. Я бы также рискнул высказать предположение, что тотемизм животных не имеет такого значения среди этих людей, как это было недавно в Торресовом проливе, и все еще имеет место на соседнем побережье Новой Гвинеи и в Австралии.

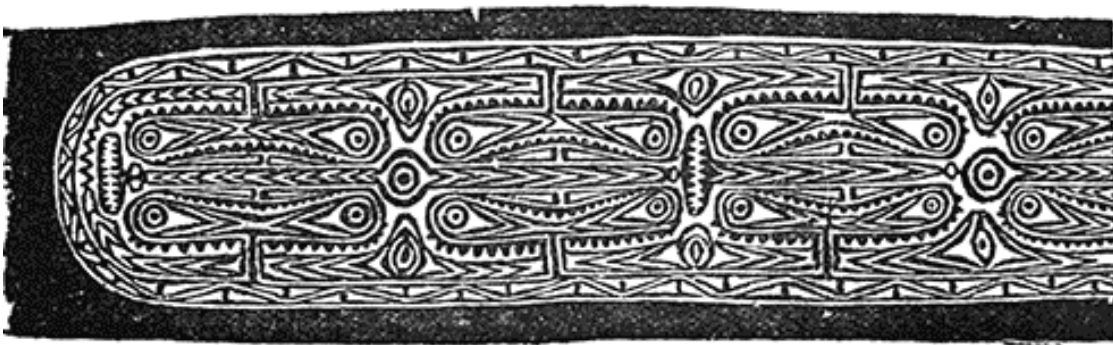


Рис. 19.—Музей Лондонского миссионерского общества.

IV.—Центральный район.

На острове Юл, в окрестностях Холл-Саунда и сразу же вдоль побережья Новой Гвинеи вплоть до Клауди-Бэй мы сталкиваемся с довольно однообразным и довольно неинтересным видом декоративного искусства.

Рисунки выжигаются на бамбуковых курительных трубках или тыквенных тыквах “, при этом местный художник дует на раскаленный до белого каления кусочек покрывающего листа кокосового ореха. Конец тлеющего уголька образует тонкую точку, которая при медленном перемещении по заданным линиям оставляет неизгладимые следы”. (Линдт, Живописная Новая Гвинея, 1888, стр. 34.) В Клауди-Бэй местные жители царапают рисунок на коже бамбука, прежде чем обуглить его; это, как правило, ограничивает пригорание и придает линиям четкость. Здесь также конструкции проходят по длине труб отдельными полосами; в других частях Центрального района продольные полосы прерываются кольцевыми полосами и часто заменяются панелями.

Использование изолированных прямоугольных панелей очень характерно для этого района. На таких предметах, как табачные трубки, панели по необходимости должны следовать друг за другом более или менее последовательно, но они не обязательно должны быть согласованы в определенный узор. Когда орнаментируются большие поверхности, как, например, тела женщин (рис. 20, А, Б), панели также могут располагаться несколько нерегулярно; но, во всяком случае, в некоторых местах (как на рисунке) наблюдается тенденция к упорядоченному и симметричному расположению рисунков, но ни в коем случае не к абсолютной симметрии.

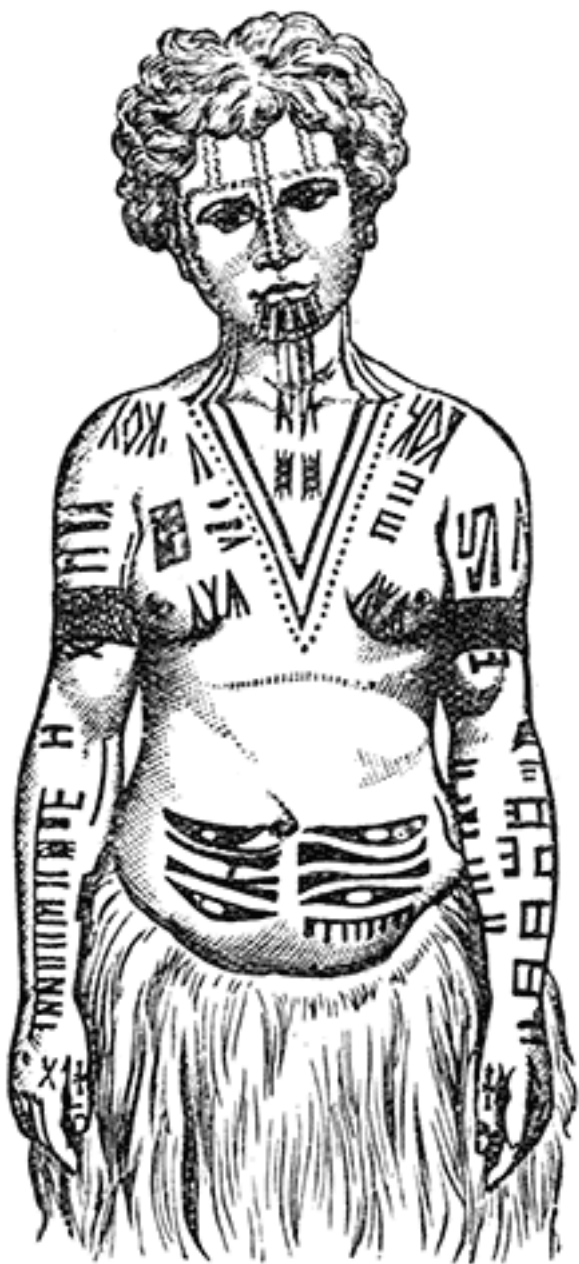


Рис. 20, А.—Рисунок Табуты, девочки из племени Моту, работы преподобного У. Я. Тернера, доктора медицины (из Журн. Anth. Инст., vii., 1878, рис. 4, с. 480).



Б.—Вид сзади то же самое. (Волосы этой девушки нарисованы неправильно, они должны быть вьющимися, а не волнистыми.)

Распространенной формой полотнища является мальтийский крест (рис. 21, Н, I); возможно, было бы точнее описать его как светлый Андреевский крест на темном прямоугольном полотнище. Сочетание светлых Георгиевских и Андреевских крестов на темных полях встречается очень часто; ветви последнего креста часто становятся листовидными и могут монополизировать поле. (Рис. 21, Е, F.) Некоторые путешественники предположили, что эти рисунки заимствованы из "Юнион Джека", но это не так. Другой вид панели показан на рис. 21, G. Рис. 21, D, иллюстрирует одну из форм общего типа ленточного рисунка.

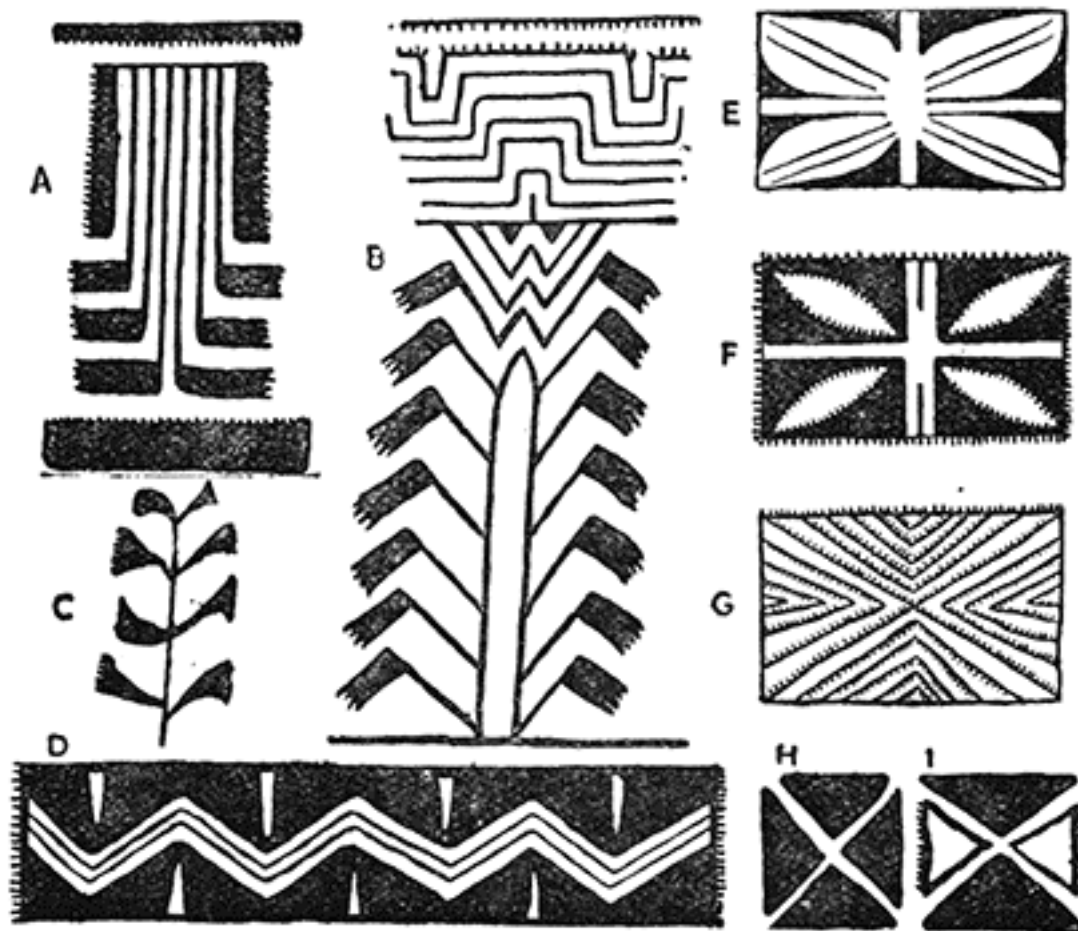


Рис. 21.—А. Рисунок на лаймовой тыкве из Керепуну; В. Часть украшения трубки из Майвы; С. Деталь на трубке из Купеле, в Берлинском музее; D-I. Рисунки на трубах—G от Kurele (Берлин), H, I от Koiari (Берлин). Все рисунки. выполнены в разных масштабах.

Одной из наиболее распространенных изолированных конструкций является та, что показана на рис. 21, А, В и рис. 22, но она подвержена множеству вариаций. Похожие рисунки вытатуированы у людей ниже подмышечной впадины или на плече. Теперь, когда внимание было привлечено к этому и другим рисункам, мы, вероятно, узнаем, какое значение им придается. Иногда мы находим на трубках и других предметах из этого района, несомненно, растительные мотивы, как, например, на трубке из Купеле в Берлинском музее (рис. 21, В), и вполне вероятно, что только что упомянутые рисунки также являются производными растений.

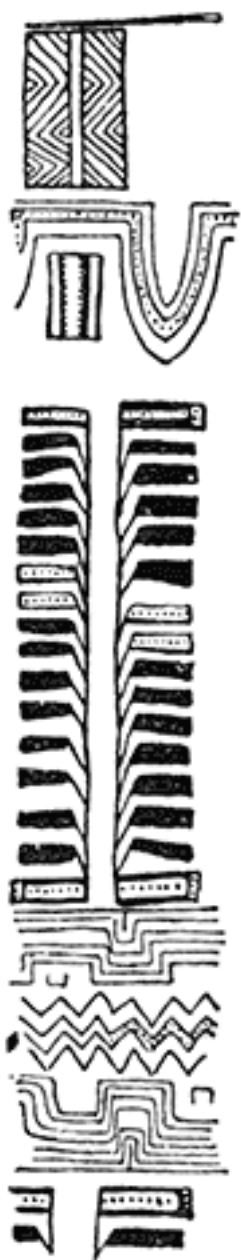


Рис. 22.

Часть украшения трубки в Кембриджском музее; одна шестая натурального размера.

По всему этому району, особенно вдоль побережья, женщины покрыты татуировками, а в некоторых населенных пунктах они полностью покрыты татуировками. У мужчин гораздо меньше татуировок, чем у женщин.[8] Используемые рисунки по большей части такие же, как те, которые используются для украшения трубок и тыкв. Вытатуированный под углом рисунок на груди женщин (рис. 20, А, Б) обнаружен на трубке в Кембриджском музее. (Рис. 22.)

Заметными особенностями декоративного искусства этого района являются преобладание прямых линий над изогнутыми; а также появление пунктирных и очень коротких линий, которые образуют своего рода бахрому на многих линиях. (Рис.21, 22, 51.)

Весьма примечательно также отсутствие очертаний человеческих или животных форм. Ограниченный на северо-западе роскошным искусством, основанным на человеческих лицах и формах, и ограниченный на юго-востоке птичьими свитками и производными от птиц и крокодилов, не говоря уже о человеческих чучелах и изображениях различных животных, этот центральный народ не подвержен влиянию этих двух совершенно разных форм художественной деятельности. Единственные исключения, насколько я могу судить, - в переходной стране к северу от Холл-Саунда и несколько резных изображений крокодилов в некоторых домах-табу или дубу.

Жесткий консерватизм туземного разума является опорой этнографа; не нужно лучшего примера этой ментальной жесткости, чем народ моту, живущий в окрестностях Порт-Морсби. Женщины изготавливают большое количество керамики, которую мужчины обменивают на саго вплоть до папуасского залива на расстоянии двухсот миль. Три или более каноэ, связанных вместе и оснащенных ящиками, составляют торговое каноэ или *лакатоу*. Известно, что флот из двадцати *лакатоу*, на борту которых около шестисот человек, каждый из которых взял бы около пятидесяти горшков, отплыл из Порт-Морсби. 20 000 или 30 000 экспортированных горшочков принесут в обмен груз саго в 150 тонн или более. Несмотря на эту большую ежегодную торговлю, декоративное искусство моту абсолютно не затронуто искусством аборигенов Персидского залива или *наоборот*; художественные мотивы, схема оформления и техника совершенно другие.

Представляется вероятным, что многие из украшенных предметов, которые в европейских музеях обозначены как происходящие из этого района, являются работой горных племен или того населения побережья, которое не принадлежит исключительно к моту и родственным племенам.

В. —Район Масим.

Страна на крайней юго-восточной оконечности Новой Гвинеи, вокруг залива Милн, вместе с соседними группами островов составляет естественную провинцию, на которую я предложил распространить название Массим. Для ознакомления с историей этого термина читателя отсылают к статье профессора Хэми “Этюд о папуасах из Мер д'Антракасто” (Rev. d'Ethnogr., vii., 1888, стр. 503). Различными архипелагами, которые в совокупности составляют этот район, являются: (1) Группа Морсби, включая все острова между заливом Милн и Вари (остров Тест); (2) группа Луизиада, включая Мисиму, Тагулу (Юг) и все соседние острова; (3) группа Д'Антракасто, включая Дуо (остров Норманби), Гуденаф и другие острова; (4) группа Тробриан, крупнейшим островом в которой является Киривина; и (5) группа Вудларк (Южный). Муруа и др.), и включая Нада (острова Лафлан). Между этими островами ведется значительная местная торговля. Например, народ нада ежегодно совершает торговые рейсы в Муруа, чтобы обменять кокосовые орехи на таро. Доктор Финш говорит (Samoafahrten, 1888, стр. 207-209): “Огромное количество предметов (таких как прекрасные тыквенные тыквы с лаймом) выменивается на островах Вудларк, жители которых на своих больших морских каноэ совершают обширные торговые путешествия.... Во всяком случае, на Тробриане приезжают с Норманби, Велле (небольшого острова рядом с последним) и островов Вудларк, поскольку сами тробрианцы, вероятно, не совершают торговых рейсов”. Описывая изготовление глиняных горшков в Вари (остров Тесте), Финш говорит (Samoafahrten, стр. 281), что на верхней границе этих горшков

“видны различные простые узоры, которые процарапываются бамбуковыми инструментами, похожими на вилки, и которые служат не для украшения, а как торговые знаки. Таким образом, и здесь у каждой женщины есть свой собственный знак, которым она подписывает свою выдумку. Керамика широко продается в д'Антркасто, а также в Чадс-Бей, Саут-Кейп, на остров Вудларк и, возможно, также в Луизиады”. В моих мемуарах (стр. 223) Я включил краткое описание производства керамики на том же острове, любезно предоставленное в мое распоряжение доктором Х. О. Форбсом, и я также скопировал эскизы доктора Форбса. (Рис.23.) Народу вари приходится импортировать древесину для своих домов, а также, подобно уроженцам Инженерной группы, которые являются великими торговцами, они закупают каноэ в Панне (остров Дебойн). Из-за торговли, которая происходит между этими островами и с материком, очень трудно определить по образцам местной работы в европейских коллекциях, какой стиль работы характерен для каждой из этих групп, тем более что сравнительно немногие образцы имеют соответствующие этикетки. Я, однако, почти не сомневаюсь, что каждая группа имеет характерные конструкции и формы, и, возможно, в некоторых случаях они могут быть присущи только им.



Рис. 23. Глиняный горшок с вырезанным рисунком из Вари (остров Тесте) по эскизу доктора Х. О. Форбса.

По всему этому району можно найти шпатели для извести,^[9] деревянные дубинки, фигурки каноэ и другие предметы, украшенные свитками. Нигде больше в Британской Новой Гвинее мы не находим спирального рисунка с непрерывной петлей, гильошированных или петлевых катушек. Спираль отсутствует в Торресовом проливе и Даудаи, но присутствует выше по реке Флай и в Папуасском заливе. В Центральном районе он снова отсутствует, но вновь появляется на архипелагах Массим. Только в последнем районе мы встречаем множество изогнутых линий. Что все это значит?



Рис. 24. Растирание половины одной стороны ручки лопаточки из авторской коллекции; треть натурального размера.



Рис. 25. Потертости с обеих сторон поплавок для рыболовной сети; половина натурального размера.

Повсюду в этом районе мы находим декоративно-прикладное искусство, пронизанное влиянием птицы фрегат. Эта красивая птица является священной птицей Западной части Тихого океана. Я еще раз упомяну об этом в следующем разделе. Птицу или только ее голову часто вырезают более или менее круглой формы, особенно для украшения каноэ. Следует, однако, помнить, что такие представления условны и не являются строго реалистичными.

Та же головка повторяется на ручке лопаточки (рис. 24), при этом изогнутый кончик клюва одной птицы образует голову птицы непосредственно перед ней. На основе этого простого происхождения были разработаны разнообразные и красивые узоры прокрутки. Одним из важных факторов в эволюции этого узора стало ограничение дизайна узкими полосами. Когда полоса оказывается исключительно широкой, часто обнаруживается, что рисунок становится беспорядочным. Причудливые искаженные рисунки также являются результатом попытки охватить относительно широкую область, как показано на рис. 25. Здесь нет ничего, что могло бы направлять или сдерживать художника, кроме границы поплавка; но на резьбе по дереву и некоторых других предметах обычно присутствуют структурные или рудиментарные особенности, вокруг которых, можно сказать, кристаллизуется рисунок, и в этих случаях узор приблизительно или полностью симметричен.

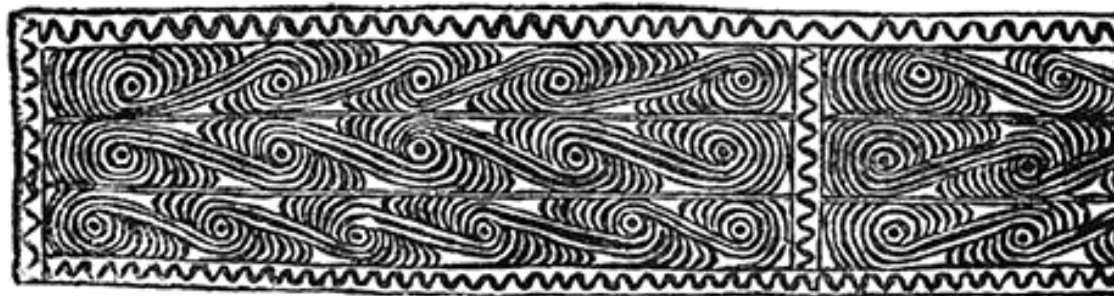


Рис. 26. Натирание верхних двух третей украшения клуба в музее Глазго; одна треть натурального размера.



FIG. 27.



FIG. 28.



FIG. 29.

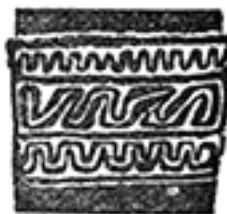


FIG. 30.

Фрагменты декоративных элементов клюшек; треть натурального размера. Рис. 27 и 28, Д'Антраксто, Эдинбургский музей; Рис. 29 и 30, Кембриджский музей.

Треугольные промежутки, оставленные над и под клювами в узоре в виде птичьего завитка, обычно более или менее заполнены серповидными линиями, как на рис. 26. Иногда они пустые, и в этом случае треугольники могут быть окрашены в красный цвет вместо белой извести, которой втирают в резьбу. Глаза у птиц, как правило, вообще отсутствуют. (Рис. 27-30.) Их присутствие, по-видимому, оказывает консервативное влияние на дизайн, поскольку при отсутствии элементы дизайна могут соскальзывать или сталкиваться друг с другом.

На рис. 27 у нас есть хороший пример того, что я подразумеваю под соскальзыванием элементов рисунка, в результате чего получается гильоширование. На этом рисунке можно заметить, что концы изогнутых линий в основном соединены наклонной чертой. Эти наклонные полосы стали более заметными на рис. 28, а вырождение изогнутых линий приводит к простому рисунку.

Пример элементов рисунка, переходящих друг в друга, показан на рис. 29, который, как и последние два рисунка, представляет собой уменьшенное трение части декора деревянной дубинки в форме меча. Полоса, показанная на рис. 30, находится на рукояти той же дубинки; центральный узор явно является упрощением узора на лезвии дубинки и естественным образом переходит в вырезанный под ним зигзаг.



Рис. 31. Растирание рисунка по верхнему краю пестика бетеля в кембриджском музее; треть натурального размера.

В резном обрамлении вокруг верхушки пестика бетеля (рис.31) свиток в виде птичьей головы упростился и в то же время превратился в более замысловатый свиток. Очень ухудшенный пример виден в верхней полосе рис. 32.

Было бы легко привести множество примеров простых и сложных производных мотива птичьей головы, но эти немногие из них помогут продемонстрировать характер происходящих модификаций.



Рис. 32. Натирание части резного ободка деревянной чаши с островов Д'Антраксто; треть натурального размера.



Рис. 33. Натираание ручки лопаточки из панциря черепахи, из коллекции Луизиад, Британский музей; половина натурального размера.

Вместо головы с клювом может быть представлена шея птицы. Рис. 33 взят с натираания красивой лопаточкой из Британского музея, вырезанной из панциря черепахи (tortoise-shell); на нем можно увидеть переплетение птичьих клювов и птичьих шей. Если бы сцепленные клювы были изолированы, мы получили бы узор в виде полосы, проходящей по вогнутости ручки в форме полумесяца.



Рис. 34. Втирка украшения с одной стороны клюшки; одна треть натурального размера. Брусок поворачивают, чтобы более четко показать рисунок, на самом деле зигзагообразные полосы проходят по лезвию плоской дубинки.

Головы и шеи птиц обычно заключены в ленты, и дизайн становится предметом новых влияний. Внимательный осмотр рис. 34 даст ключ ко многим деталям, которые можно найти в резных предметах из этого района. На полосе сразу под центральной полосой видны головы и шеи трех птиц, которые уже претерпели небольшую трансформацию. На соответствующей полосе над центральной полосой легко различима птица, но те, что расположены по обе стороны от нее, превратились в закольцованные кольца. Другие рисунки легко распознать как производные от птиц.

Головы и шеи птиц могут быть расположены линейным порядком таким образом, чтобы происходило сцепление. В некоторых случаях можно различить клювы и шеи; в других, как, например, во внешних полосах на рис. 35, это невозможно. Переплетение клювов или шеек, в зависимости от обстоятельств, и изоляция вовлеченных частей привели к появлению центрального рисунка на этом шпателе. Простые или сложные витки, подобные последнему, часто встречаются в украшенных предметах с этих островов. Оба вида спиралей представлены на рис. 34, и можно доказать, что гораздо большее их количество является производными от птиц.



Рис. 35. Растирание рукоятки лопаточки в Британском музее; треть натурального размера.

Глаза голов в таком узоре, как две внешние полосы на рис. 35, могут исчезать, и здесь также элементы рисунка могут сливаться друг с другом. Эти две фазы упадка обогнали рисунок, показанный на рис. 36, А, который представляет собой украшение лопаточки с трехсторонней ручкой; на другой стороне (Б) вырождение продвинулось на стадию, а на третьей стороне (В) оно завершилось, и снова мотив птицы выродился в зигзаг.



Рис. 36. Оттиски с трех сторон ручки лопаточки из музея Д'Антракasto в Дублине; половина натурального размера.

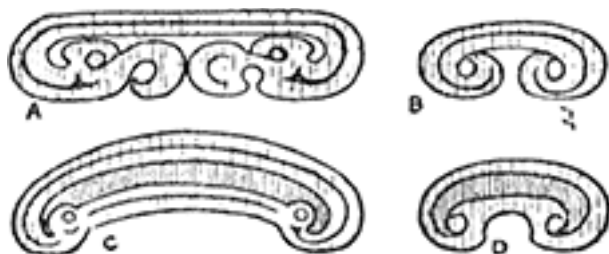


Рис. 37.—А, В. Эскизы двух ступеней "птичьей скобы" из двух лопаток, вероятно, из Woodlarks, в коллекции автора, С, D. Аналогичные детали из резьбы по дереву каное—С. С фотографии; D. С образца из Эдинбургского музея. Нарисовано не в том масштабе.

Некоторые шпатели имеют небольшие боковые выступы, или "скобки", как я их уже называл в другом месте. На лопаточках, которые происходят, как я полагаю, с Тробрианских островов и Вудларкса, эти скобки часто вырезаны в виде двух птичьих голов, шеи которых соединены вместе над их головами (рис. 37, А). У меня есть примеры, показывающие вырождение в простую прокрутку (рис. 37, Б). То же самое происходит с клюшкой (рис. 38), где проиллюстрировано несколько этапов модификации, одним из результатов которых является то, что клювы отделяются от соответствующих головок; рисунок в левом нижнем углу явно представляет собой крайнюю стадию, где каждый клюв представлен двумя маленькими отметинами. Это можно сравнить с рисунком в правом нижнем углу рис. 39, где произошло дальнейшее упрощение. Знак в центре рисунка - это реликвия из четырех, изображенных на последнем рисунке, и это

разрушенные остатки клювов двух птиц. Другие спирали на этом рисунке представляют собой последовательные повторения задействованного "птичьего глаза" нижнего рисунка; ограничение их узкими полосами приводит к их удлинению, и от них мы переходим к концентрическим овалам. Все концентрические овалы, встречающиеся в этом районе, возможно, были получены не таким образом, но те, что изображены на рис. 39, по-видимому, имели такое происхождение.



FIG. 38.



FIG. 39.

Рис. 38 и 39 — Изображения украшений клубов в Дублинском музее; треть натурального размера.

Чтобы снова вернуться к рис. 37, на рис. А и В мы видим две фазы птичьего кронштейна на лопаточках; С и D - это аналогичные конструкции, в которых также объединены птичьи клювы; это детали с резьбы по дереву.



Рис. 40. Растирание центральной продольной полосы клюшки из музея Д'Антраксто в Эдинбурге; треть натурального размера.



Рис. 41. — Натирание части украшения клюшки из музея Д'Антраксто в Эдинбургском музее; треть натурального размера.

Упрощенный тип головы и шеи птицы виден на рис. 40. Вероятно, из-за узкого пространства, имевшегося в его распоряжении, художник опустил типичный изгиб клюва. В центре ленты видна закольцованная композиция. Очень заманчиво представить, что центральная полоса на рис. 41 имела аналогичное происхождение. Возможно, однако, что это может быть аберрантная модификация серийного дизайна головы птицы. Я не сомневаюсь, что это производное от птицы.

В этом районе, но в основном, я полагаю, на материке и на соседних островах, мы находим резьбу, изображающую птицу и крокодила; часто этот рисунок образует ручки весел, лопаток и топоров (рис. 45, А). В настоящее время у меня нет прямых доказательств того, что это животное

является крокодилом, но у меня есть достаточно доказательств, подтверждающих это предположение.

За очень редким исключением, у птицы крючковатый клюв; часто она снабжена гребнем. Обычно у нее есть тело и крылья, но никогда нет ног. Вырезана только голова с глазом, челюстями и языком крокодила. Птица, несомненно, основана на птице-фрегате, но гребень является случайным дополнением; в некоторых случаях кажется, что художник представлял себе птицу-носорога.

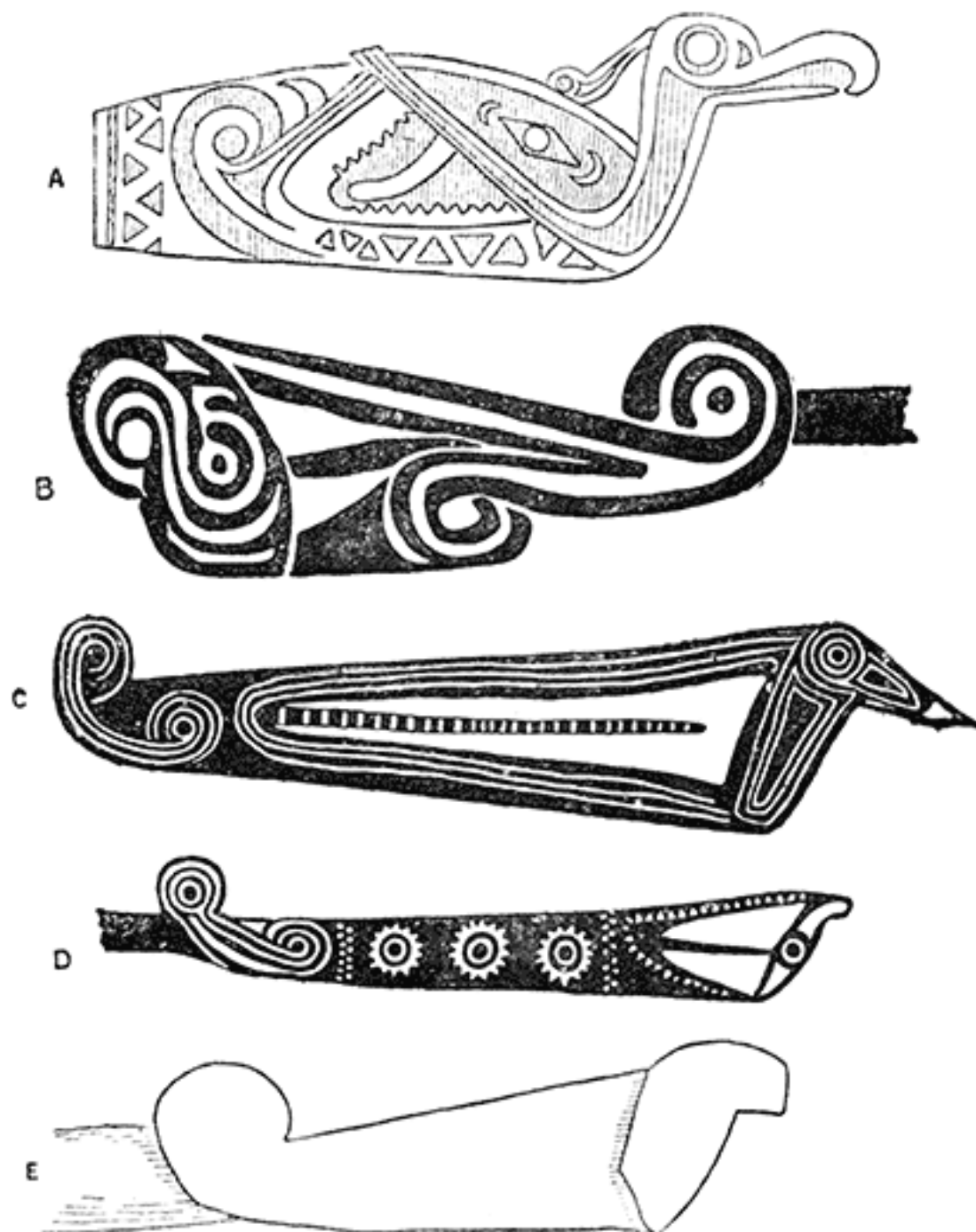


Рис. 42. Рисунки птиц и крокодилов, архипелаг Массим.

- А. Резьба на каноэ из Вари (остров Тесте); около двух девятых натурального размера.
- Б. Рукоятка весла в Кембриджском музее; половина натурального размера.
- С. Ручка лопаточки в Лейденском музее; три седьмых натурального размера.
- D. Ручка лопаточки из Тубутубу (Инженерная группа), в Кембриджском музее; три седьмых натурального размера.
- Е. Рукоятка весла в Кембриджском музее; три седьмых натурального размера.

Тело и крылья птицы часто отсутствуют, затем исчезает шея; в некоторых примерах сохраняются только глаз и крючковатый клюв (рис. 42, Б, Г), а в одном или двух известных мне примерах от исчезнувшей птицы остался только глаз.

Глаз крокодила может превратиться в желобчатый сигмовидный изгиб или выродиться в простую петлю. Одна или обе челюсти могут заканчиваться петлей; зубы чаще отсутствуют, чем присутствуют; в одной лопатке они находятся только на языке (рис. 42, В). Язык обычно достигает птичьего, но он может быть довольно коротким; хотя обычно он прямой, он может быть вырезан и может заканчиваться маленькой птичьей головкой; действительно, иногда обе челюсти могут иметь похожее окончание. Для подборки характерных модификаций этого мотива я бы отсылал читателя к таблице XII моих мемуаров, из которой я позаимствовал примеры, показанные на рис. 42. Из них А - традиционное, но легко узнаваемое изображение как птицы, так и крокодила; В, С, D - разновидности, которые не представляют трудностей для интерпретации, а Е - слегка вырезанная ручка весла, дизайн которой очень сильно упрощен.

Декоративное искусство групп отдаленных Тробрианских островов (Киригина) и Вудларка (Муруа), по-видимому, во многих отношениях отличается от того, что характерно для других групп этого района; это особенно заметно в тыквах из лайма и на щитах с овальной росписью.

Северо-восточное побережье Британской Новой Гвинеи в настоящее время осваивается администратором сэром Уильямом Макгрегором, но пока ни один образец его декоративного искусства не попал в британские музеи.

VI. Связь декоративного искусства с этнологией Британской Новой Гвинеи.

Общий обзор декоративного искусства Британской Новой Гвинеи ясно показывает тот факт, что существуют различные эстетические школы, если можно так выразиться, в каждой из которых есть характерный набор мотивов, а также форм и техники. Границы этих районов четко не определены, но, хотя наши знания все еще несовершенны, в большинстве случаев их можно проследить с достаточной точностью. Я ожидаю, что будет обнаружено, что район Папуасского залива простирается от реки Флай до мыса Одержимость (лонг. 146 ° 25 восточной долготы), и что собственно район Флай-Ривер должен быть ограничен тем, что я назвал его Средней областью, и, возможно, также верховьями этой реки.

Тогда мы можем считать эти пять районов само собой разумеющимися. Теперь возникает вопрос: в чем смысл их отличия? Я не думаю, что в настоящее время у нас есть достаточные доказательства, позволяющие нам делать больше, чем делать предположения относительно

возможных причин, и, естественно, в первую очередь обращаются к этнологии. Обусловлены ли эти различия этническим разнообразием?

Многие из тех, кто писал о туземцах Британской Новой Гвинеи, не проводили достаточного различия между многочисленными племенами, находящимися в нашем Распоряжении, и они говорят о папуасах в расплывчатых выражениях, как будто все они одинаковы. Однако это ни в коем случае не так, и прежде чем мы сможем получить адекватное представление о папуасской этнографии и этнологии, мы должны четко различать характеристики различных племен, их обычаи, языки и ремесла.

До сих пор ведется много дискуссий относительно ограничения термина "папуас" применительно к людям и даже о том, не следует ли вообще отказаться от него, как предлагает профессор Серджи. Итальянский антрополог расширяет термин "меланезийцы", включив в него не только уроженцев всех островов Западного океана, включая Новую Гвинею и прилегающие острова, но и Австралии. В настоящее время я придерживаюсь того, что мы с мистером Рэем^[10] сочли наиболее удобным курсом, и использую термин "папуасский" для обозначения того, что, по-видимому, является автотонами Новой Гвинеи. Под меланезийцами мы понимаем нынешних обитателей большой цепи островов к востоку от Новой Гвинеи, простирающейся вплоть до Новой Каледонии. Эти термины используются для обозначения народов, а не рас; ни те, ни другие не являются чистыми расами, и в настоящее время мы не в состоянии оценить количество расовой смеси ни в тех, ни в других и даже точно указать, каковы их компоненты.

От границы Нидерландской Новой Гвинеи до кейптауна на восточном побережье Папуасского залива и вглубь страны от этих побережий местные жители - темные папуасы с вьющимися волосами; обычно это долихоцефалы и довольно невысокого роста.

Папуасы также занимают большую часть юго-восточного полуострова Новая Гвинея; но вдоль южной береговой линии, почти непрерывно от мыса Владения до самого дальнего острова Луизиад, проживает иммигрантское меланезийское население, о котором мне еще предстоит сказать.

Теперь я перечислю несколько фактов, которые ясно укажут на существенное различие между этими двумя народами.

В настоящее время у нас нет достаточного количества данных о физических характеристиках двух народов, полученных опытными наблюдателями, чтобы мы могли сформулировать, какие различия могут быть между ними. Нет сомнений в том, что папуасы более однородно смуглые, чем меланезийцы (я сейчас имею в виду исключительно меланезийцев Британской Новой Гвинеи), и их волосы такие же постоянно вьющиеся. Среди меланезийцев постоянно встречаются люди со светлым цветом кожи, а также люди с вьющимися, а иногда и прямыми волосами. Их черепа имеют множество вариаций, иногда брахицефальные. Судя по моему опыту общения с западными папуасами, папуасские мужчины обычно сидят, скрестив под собой ноги, как портной, в то время как меланезийцы сидят на корточках, как малайцы, обычно чуть оторвав бедра от земли. Я не знаю, справедливо ли это правило для папуасов юго-востока полуострова.

Западные папуасы могут делать шрамы на своей коже, а могут и не делать их, как в Торресовом проливе, но они не делают татуировок; меланезийцы делают татуировки на себе, особенно на женщинах. Татуировка, однако, в определенной степени распространилась среди горных

племен папуасов полуострова; женщины койтапу, по-видимому, полностью следовали моде своих соседей-моту; среди кояри и других горных племен это встречается лишь изредка. V-образный знак на груди *гадо* (рис. 20) встречается среди племен моту и лоялупу, но не к востоку от залива Кеппел. Среди двух первых татуировок не хватает симметрии, но в Аромате изогнутые линии становятся более частыми, а асимметричные фигуры имеют двустороннюю симметрию по отношению к телу.

Дома жителей Персидского залива и западных папуасов часто имеют большие размеры и вмещают множество семей, и, по-видимому, среди мужчин больше клубной жизни. Дома меланезийцев меньше, у каждой семьи есть по одному; дома Тробрианской группы построены не на сваях. Очень характерными для папуасов являются дома, которыми пользуются только мужчины. Эти дома являются центром общественной жизни мужчин, и поскольку религия у дикарей в значительной степени является общественным обычаем, именно в связи с этими сооружениями проводится большая часть их религиозных обрядов.

Посвящение мальчиков в мужчины сопровождается священными церемониями у некоторых папуасских племен, но, насколько известно, ни у кого из меланезийцев Новой Гвинеи. На этих церемониях обычно, а может быть, и неизменно, надевают маски, а быка-ревуна размахивают и показывают ребятам. Среди меланезийского народа нет упоминаний о бычьем ревуна.

Маски используются многими народами во время определенных церемоний; интересно их распространение в Новой Гвинее, поскольку обнаружится, что в британских владениях они характеризуют папуасские элементы в противоположность меланезийским. Они были распространены в Торресовом проливе, были добыты в Дауде и очень многочисленны в Папуасском заливе от Маклатчи-Пойнт до мыса Одержимость.

Танцы могут быть светским развлечением или церемониальным упражнением; в обоих аспектах они в основном практикуются самими папуасами. У нас очень мало свидетельств о танцах меланезийцев, и они, по-видимому, не носят особо интересного характера.

Из их оружия только каменная дубинка является общей для всех племен. Использование лука и стрел ограничено папуасами и повсеместно используется на западе и в Папуасском заливе. Тяжелые, похожие на мечи деревянные дубинки и деревянные копья распространены среди меланезийцев, а праща используется на островах Д'Антраксто.

Только меланезийцы изготавливают керамику.

Папуасы освоили табак раньше и выращивали его сами до прихода белого человека, но они не жуют бетель в больших количествах; с меланезийцами дело обстоит как раз наоборот.

Теперь я перечислил достаточный объем доказательств, демонстрирующих, что Британскую Новую Гвинею населяют две группы людей. Теперь мы должны посмотреть, возможен ли дальнейший анализ.

Наши знания о западных папуасах слишком несовершенны, чтобы в настоящее время делать какие—либо определенные обобщения, но я осмеливаюсь высказать следующие предварительные предположения:

Наиболее типичными папуасами в британском протекторате, вероятно, являются племена буша от голландской границы до задней части залива Папуа. Жители побережья постепенно

вытесняют их вовнутрь. Макфарлейн противопоставляет высокий и широкий череп последнего “длинному, узкому черепу с низким лбом и выступающими скуловыми костями” первого, который, по его словам, “значительно ниже его как умственно, так и физически”. Наблюдения д'Альбертиса о расовом смешении в этом регионе подтверждаются де Катрефажем и Хами. Жители островов Торрессова пролива также являются смешанным народом. Я не думаю, что у нас есть достаточные доказательства, чтобы решить, из каких рас состоят эти западные папуасы. Я подозреваю, что река Флай в некоторой степени является тем, что можно назвать “культурным маршрутом”, и что уроженцы верховьев имеют косвенную связь с жителями северного побережья Новой Гвинеи; например, доспехи из ротанга, собранные д'Альбертисом высоко по реке, похожи на доспехи, полученные Финшем в Ангриффс-Хейвене, недалеко от залива Гумбольдта, и напоминают доспехи из кокосовой пальмы Микронезии; вероятно, именно этим путем табак попадал в Торрессов пролив и район Мексиканского залива, а оттуда на юго-восток.

Папуасы также распространены на юго-востоке полуострова и в соседних островных группах. На материке они были завоеваны в определенных местах меланезийскими иммигрантами, и смешение этих двух народов имело место в различной степени. На островах объединение было более полным.

Большинство авторов называют иммигрантов полинезийцами. Это отождествление, по-видимому, основано исключительно на более светлом цвете некоторых из первых, чем у собственно папуасов, и на многочисленных словах, общих для них и полинезийцев.

Светлый цвет кожи и редкое наличие вьющихся или даже прямых волос у некоторых жителей Британской Новой Гвинеи, безусловно, доказывают расовое смешение, хотя Комри и Финш не придают особого значения этим моментам. Последний (Samoafahrten, стр. 234) пишет: “Уроженцы залива Бентли, как и Восточного Кейпа, имеют относительно светлый цвет кожи и принадлежат к тому, что невежды объяснили бы как малайскую смесь. Но ошибочно, поскольку они настоящие папуасы, среди которых индивидуальное появление курчавых, даже гладких волос не имеет значения”. Краниология аборигенов юго-восточного полуострова и соседних островов изучалась Комри, Флауэром, Миклушо-Маклаем, де Катрефажем, Хами и Серджи, большинство из которых вместе с Флауэром признают “значительное смешение рас среди жителей этого региона мира”. Поскольку в настоящее время антропология не может точно сказать о расовых элементах этого иммигрантского народа, мы должны обратиться к другим разделам антропологии, и мы увидим, какой свет этнография и лингвистика могут пролить на эту этнологическую проблему.

Сравнение обычаев и ремесел папуасов и меланезийцев докажет, что, скажем, между моту или аборигенами Южного Мыса и самоанцами мало по-настоящему важного. Мне достаточно лишь упомянуть о почти полном отсутствии космогонической системы или пантеона с определенной мифологией; с этим отсутствием теологии связано отсутствие организованного жречества. Демократические папуасы и меланезийцы не имеют наследственной власти вождя, и власть табу гораздо более ограничена, чем в Полинезии. Как ни странно, эти так называемые “полинезийцы” на юго-востоке Новой Гвинеи изготавливают керамику и не пьют каву. Существует также четко выраженное различие между оружием, орудиями труда и т.д. И декоративным искусством народов Новой Гвинеи и полинезийцев.

За лингвистическими доказательствами я обратился к моему другу и коллеге мистеру С. Х. Рэю, который является нашим большим авторитетом в области языков Западной Океании. В эссе в моих мемуарах[11] он обсуждает этот вопрос, и поскольку больше всего известно о языке моту из окрестностей Порт- Морсби, он берет это за основу для сравнения; то, что доказано, применимо, по всей вероятности, к другим меланезийским языкам Британской Новой Гвинеи. “Многое можно было бы написать, чтобы показать, что именно к меланезийским языкам следует отнести моту Новой Гвинеи, а не к полинезийским. Тот же метод, примененный к керепуну, арома, суау и другим диалектам, родственным моту, указывает на ту же взаимосвязь. Грамматика моту полностью меланезийская и неполинезийская. Те слова, которые являются общими для него и восточно-полинезийского, одинаково распространены во всей Меланезии. Меланезийские слова, которые не являются полинезийскими, также встречаются в моту и родственных языках Новой Гвинеи”.

Меня давно озадачивали определенные различия между моту и родственными племенами на побережье Британской Новой Гвинеи и туземцами вокруг залива Милн и соседних групп островов, которых я в совокупности называю массим.

Есть разница в их физиономиях. Моту и родственные племена поразительно лишены религии и находятся (или были) во власти колдунов местных горных племен, и, что еще более примечательно, здесь нет и следа культа священной птицы-фрегата или какого-либо другого животного. Они делают свою глиняную посуду, взбивая ком глины в горшок, тогда как, согласно единственным имеющимся у нас описаниям, женщины массим делают свои горшки из полос глины, уложенных спиралями. Изучение моих мемуаров о декоративном искусстве Британской Новой Гвинеи ясно покажет огромную разницу между моту и массимом в художественном восприятии и исполнении.

Мои знания о Меланезии были слишком скудны, чтобы позволить мне продвинуться дальше в решении этой проблемы, но в недавно опубликованной статье мистер Рэй говорит[12]: “Что касается места происхождения меланезийского населения Новой Гвинеи, не представляется возможным установить точную четверть, откуда оно произошло. На первый взгляд, существует большое различие между языками запада и востока, между моту и керепуну, с одной стороны, и суау с Южного мыса - с другой. Хотя это различие исчезает при ближайшем рассмотрении, можно констатировать, что язык суау кажется очень похожим на язык Сан-Кристовал на Соломоновых островах, которые лежат почти точно к востоку от Южного Мыса. Языки моту и керепуну больше соответствуют языкам района Эфате в Центральной части Новых Гебрид”.

Необходимо собрать дополнительные доказательства, прежде чем предложение мистера Рэя может быть окончательно принято. Декоративное использование птицы-фрегата на Массимах и Соломоновых островах подтверждает его первое предположение; но, с другой стороны, инкрустация раковинами и перламутром очень характерна для Соломоновых островов, а на Массимах этого нет; кроме того, есть много других отличий. Насколько я знаком с фотографиями аборигенов с Новых Гебридских островов, я не вижу никакого сходства между ними и моту, но следует иметь в виду, что культурный дрейф может происходить и без заметного фактического смешения, хотя среди диких народов последнее должно в определенной степени совпадать.

Вернемся к папуасским народам Британской Новой Гвинеи. Вполне вероятно, что это также смешанный народ, а не раса в этнологическом смысле этого термина. Из-за постоянных межплеменных войн или, по крайней мере, взаимного недоверия, между жителями разных

районов было мало общения; это может частично объяснить такие различные стили искусства, которые встречаются в Даудае и Папуасском заливе. Я уже намекал, что влияние с северо-Запада Новой Гвинеи, возможно, проникло вниз по реке Флай, но обсуждение последнего вопроса открывает сложные проблемы малайзийской этнографии, в которые я не могу сейчас углубляться.

VII.— Обратите внимание на рисунки свитков Британской Новой Гвинеи.

Появление завитков и спиралей на юго-востоке Новой Гвинеи и их общее сходство с некоторыми узорами маори заставили нескольких наблюдателей предположить, что между Новой Гвинеей и Новой Зеландией, возможно, имели место сношения. Поскольку эта проблема поднимает несколько интересных вопросов, я счел желательным обсудить ее, но для адекватного решения потребовалось бы гораздо больше места, чем здесь можно выделить.

М-р Гудиер приводит веские доводы в пользу мнения, что, по крайней мере, некоторые мотивы спиральных свитков в Малайзии связаны с мусульманским влиянием; но он, вероятно, заходит слишком далеко, приписывая этому источнику все свитки декоративного искусства Малайского архипелага. “Орнаментальная система Индии была, во-первых, как нам известно, буддийской, испытавшей греческое влияние; во-вторых, арабо-мусульманской. Орнамент в виде спиральных завитков в современной Индии представляет собой смесь и продолжение этих двух. (Более формальный классический стиль древнебуддийского орнамента в Индии исчез.) Это орнаментальная система Малайского архипелага.... Нынешняя орнаментальная система Малайзии в основном мусульманско-арабская, которая происходит от византийско-греческого языка. Малайский алфавит, малайский орнамент, малайская религия и малайская культура - все это происходит из Индии.... Спиральный свиток абсолютно чужд орнаментальным системам Полинезии.

“Остается только случай с Новой Гвинеей и Новой Зеландией. Новая Гвинея не только непосредственно граничит с Малайскими островами, но и географически является частью Малайзии. [Мистер Гудиер неправ в этом утверждении, как и в его геологии,^[13] фауна и флора Новой Гвинеи по сути австралийские.] Принцы острова Тидоре на самом деле были властителями Северного побережья Новой Гвинеи. Орнаментальная система Новой Гвинеи демонстрирует деградировавшие и варварские формы мусульманских спиральных свитков Малайзии. От них снова произошли спиральные спиральные орнаменты Новой Зеландии”.^[14]

Проблема ни в коем случае не так проста, как может заключить читатель из замечаний мистера Гудиера. Не похоже, что он в достаточной степени допускает этническое влияние в декоративном искусстве. Я утверждаю, что мы должны сначала попытаться получить определенное представление о расовых элементах в данном народе, прежде чем мы сможем рассчитывать на полное понимание их искусства. По моему опыту, чем отсталее люди, тем меньше они заимствуют художественные мотивы. Зачем им это? Их орнамент имеет для них значение и ассоциации, которых не хватает иностранным украшениям; последнее привлекает их не больше, чем мексиканский или мангайский орнамент нас. Судя по их ментальному настрою, они гораздо менее склонны копировать иностранные образцы, чем мы. Я уже

приводил (стр.65) интересный пример, когда сравнивал искусство народа моту с искусством папуасов Персидского залива.

Малайзия населена различными расами, среди которых, несомненно, преобладает малайская, но последняя считается, сравнительно говоря, поздней волной миграции, и, вероятно, появление малайцев было тревожной причиной, положившей начало скитаниям полинезийцев (или савайори, как называет их мистер А. Х. Кин).

Даже в Океании проблема осложняется общепринятым в настоящее время фактом более раннего заселения многих островов меланезийцами. Лично я считаю, что мы можем найти отчетливые следы их художественного мастерства в декоративном искусстве, которое мы привыкли называть “полинезийским”; более того, я подозреваю, что большая часть океанской резьбы по дереву связана с меланезийским влиянием, хотя сейчас она иллюстрирует мифологию савайори.

Я еще не изучал декоративно-прикладное искусство Малайского архипелага; но, как сказал мой друг профессор Хиксон, я процитирую то, что он сказал по этому поводу: “Из коллекций в музеях можно предположить, что малайцы очень артистичны; возможно, это связано с тем фактом, что коллекционеры часто приобретают только орудия труда и тому подобное, украшенные причудливыми цветными узорами и фигурами, и оставляют все копья, щиты и тому подобное, которые не украшены таким орнаментом; в результате в шкафах музея появляется несправедливая доля украшенных предметов. Я склонен полагать, что малайцы не отличаются артистизмом и что их немногочисленные орнаменты очень бедны и примитивны”.^[15] Упомянув разрушенные храмы на Суматре и Яве и сложные узоры на костюмах людей, он продолжает: “но это не малайское искусство. Согласно Фа-хиену, китайскому паломнику из Дальней Индии, это искусство было привезено буддийскими священниками в третьем веке.

Нам также не следует судить о малайском искусстве по образцам, добытым на Тиморе, Ару, Тимор Лаут и Кераме, поскольку на этих островах, несомненно, очень большое влияние оказывает смешение расы с папуасами. На Целебесе, Южном Борнео и Молуккских островах очень мало искусства; и я полагаю, это связано с тем фактом, что там было очень мало буддийского влияния и очень мало папуасского.

“Главная черта малайского искусства, если его можно так назвать, - это отсутствие каких-либо хороших изгибов. Почти все их рисунки угловатые, а те, которые они скопировали у других рас, имеют тенденцию становиться угловатыми. Орудия труда, оружие, одежда и т. Д. “У этих людей часто, если не обычно, без украшений, что разительно контрастирует с аналогичными вещами у папуасов. Ничто не может быть более впечатляющим, чем контраст в этом отношении между малайской и папуасской деревнями”.

Не может быть никаких сомнений в том, что декоративное искусство Северо-Запада Новой Гвинеи испытало влияние Малайзии; но очень сомнительно, проникло ли оно очень далеко вглубь страны или даже вдоль побережья.

Следует помнить, что папуасы и меланезийцы в целом - свирепый народ, и, как правило, между различными племенами очень мало сношений, фактически существует почти постоянное состояние межплеменной войны. В стране с огромными горными хребтами, густыми джунглями

или обширными болотами, без дорог и с бесчисленными племенами, говорящими на разных языках и враждующими друг с другом, трудно понять, как художественные мотивы могли легко распространяться. Есть только два возможных маршрута: по рекам и вдоль береговой линии.

У меня есть в другом месте[16] заявил, что река Флай “была в определенной степени тем, что можно назвать ”культурным маршрутом", и что уроженцы более высоких районов имеют косвенную связь с жителями северного побережья Новой Гвинеи".

Если кто-нибудь возьмет на себя труд изучить собранные мной свидетельства, то, я думаю, будет неоспоримо, что рисунки на свитках крайней юго-восточной точки Новой Гвинеи и прилегающих островов не могли быть получены по суше. За возможным исключением центрального региона Флай-Ривер, о котором мы в настоящее время знаем очень мало, я не вижу никаких следов “малайской” культуры в декоративном искусстве Британской Новой Гвинеи.

Имеющиеся в нашем распоряжении свидетельства определенно указывают на то, что, во всяком случае, основная масса уроженцев Луизиад, Д'Антркасто, соседних островов и материка являются морскими иммигрантами. И если их рисунки на свитках были разработаны не в том районе, где они сейчас проживают, мы должны искать их происхождение на родине этих путешественников. Я обсуждал этот вопрос в своих мемуарах (стр. 258-269) и изложил его в более сжатой форме в Science Progress, том ii. (1894), стр. 91-95, и пришел к выводу, который разделяет г-н С. Х. Рэй, на лингвистических основаниях, что нельзя показать малайского влияния, но что люди пришли с большой цепи меланезийских островов, которая простирается от островов Адмиралтейства до Новой Каледонии, и, возможно, с группы Соломона. Нигде на Меланезийском архипелаге мы не находим рисунков свитков, сравнимых с рисунками в рассматриваемом сейчас районе Новой Гвинеи. Таким образом, вывод кажется неизбежным, что до тех пор, пока не будут представлены дополнительные доказательства, мы должны считать, что эти рисунки на свитках возникли в этом районе и продемонстрированным мной способом, то есть из птичьих голов.

Передать в Новую Зеландию. Хотя в наших музеях и частных коллекциях хранится бесчисленное множество образцов красивой и очень характерной новозеландской резьбы по дереву, тем не менее, никто серьезно не изучал это искусство и не дал ему удовлетворительного объяснения.

Общепризнано, что до прихода маори около шестисот лет назад в этой группе проживало меланезийское население. Последние, вероятно, происходили с некоторых островов между Самоа и Таити, вероятно, в основном с Паротонга.

Узоры на свитках не имеют никакого сходства с узорами из региона Паротонган в Океании. Единственными примерами этой конкретной техники являются одно или два оружия с Фиджи; они имеют типичную фиджийскую форму, но резьба выполнена в новозеландской манере. Одна из них находится в коллекции барона фон Хюгеля в Кембридже, а другая - в Британском музее. У меня нет удовлетворительного для меня объяснения этим фактам. За исключением одного или двух изолированных образцов фиджийской резьбы по дереву, резьба по дереву Новой Зеландии уникальна.



Рис. 43. — Растирание украшения флейты маори, в Музее естественной истории, Белфаст; половина натурального размера.

Некоторые новозеландские узоры (рис. 43 и табличка VI., рис. 12), безусловно, имеют внешнее сходство с более типичными узорами свитков с Юго-Восточного архипелага Новая Гвинея, но нет никаких оснований для их сравнения, кроме этого случайного сходства. Элемент птицы полностью отсутствует, и в свитках маори гораздо меньше взаимосвязей, чем в папуасских свитках; есть также заметные технические различия. У меня сложилось впечатление, что резные узоры были заимствованы в основном из татуировки, и, возможно, также частично из расчленения, которое так часто случается с традиционной резьбой по фигурам их предков. (Табличка VI., рис. 11.) Когда смотришь на вытатуированные головы маори или вырезанные человеческие фигуры, обнаруживаешь, что округлые поверхности, такие как крылья носа, щеки, плечи и бедра, обычно украшены спиралевидными узорами; в таких местах это подходящее приспособление, поскольку оно подчеркивает черты, на которых нанесен орнамент, и лично я склонен полагать, что художественное соответствие является объяснением такого использования спирали, и что она была перенесена на другие предметы как приятный рисунок, и что соединительные линии были проведены для придания согласованности украшению. Стоит отметить, что в раннем европейском искусстве плечи и ляжки животных часто украшались спиралями.[17]

МАТЕРИАЛ, ИЗ КОТОРОГО СДЕЛАНЫ УЗОРЫ.

Обрисовав в общих чертах основные черты декоративного искусства определенной местности, я теперь перейду к другой области и выберу примеры из всех эпох и климатов, чтобы проиллюстрировать жизнеописание ряда дизайнов. В этом у меня есть двойной объект. Во—первых, я хочу указать в этом разделе на материал, из которого формируются проекты и паттерны - объективные оригиналы, которые постепенно трансформируются в эстетические концепции; и, во-вторых, я также хочу проиллюстрировать тот факт, что этот процесс трансформации не ограничивается одним народом.

Мы увидим, что оригиналами декоративного искусства являются в основном либо природные, либо искусственные объекты, и последние в первую очередь привлекают наше внимание.

I. Декоративная трансформация и перенос искусственных объектов.

Доктор Х. Колли Марч ввел термин “Скевоморф”^[18] для обозначения форм орнамента, явно обусловленных структурой. Профессор Г. Семпер^[19] “был первым, кто показал, что плетельщик корзин, ткачиха и гончар создали те сочетания линий и цветов, которые орнаментист использовал для собственного использования, когда ему приходилось украшать стены, карнизы и потолки”. Поэтому напишите ММ. Perrot и Chipiez;^[20] но это утверждение слишком размашистое. Значительное количество орнаментов, несомненно, связано с техникой, но в Европе, Западной Азии и Северной Африке формы растений оказали большое влияние на происхождение рисунков, некоторые из которых были изменены с помощью текстильной техники.

При наличии любого объекта на него, так сказать, воздействуют две силы — утилитарная и эстетическая. Результатом может быть инструмент, который исключительно полезен и не имеет почти никакой красоты, чтобы рекомендовать его; или, сохраняя полную меру полезности, он может быть улучшен по форме или отделке поверхности; или, наконец, объект может стать настолько прославленным художником, что будет переведен из земного обихода в сферу эстетики.

1. Трансформация отдельного объекта.

Существует множество примеров уничтожения полезного прекрасным. Один случай привлек мое внимание на островах Мюррей в Торресовом проливе. Раньше, когда девушка собиралась замуж, в дополнение к многочисленным нижним юбкам она носила множество украшений, подвешенных к шее и свисающих по спине. Наиболее важными из них были белые треугольные кусочки панциря, о, вырезанные из конуса *тысячелетнего*; панцирные панцири черепах (“панцирь черепахи”) *ter*, используемые для измельчения листьев, из которых шили нижние юбки, и для прокалывания перегородки носа младенцев; рыболовные крючки из панциря черепахи и любопытные украшения из панциря черепахи, которые называются *сабагорар*. Эти последние значительно различаются по размеру, форме и количеству украшений; но, соединив некоторые из них вместе, можно получить последовательность, иллюстрирующую эволюцию *сабагорара* от рыболовного крючка (рис. 44). Некоторые предметы, похожие на крючки, слегка

украшены вырезанными линиями, и они вполне могут служить рыболовными крючками; другие явно совершенно непригодны для практического использования и могут быть довольно простыми или украшенными. Рыболовные крючки (рис. 44, А) используются парами, закрепляясь на каждом конце куска тонкой бечевки, которая, в свою очередь, привязывается посередине к собственно леске. Когда кусок бечевки с крючками накидывали девушке на шею, два крючка часто свисали у нее по спине голень к голени. Два *сабагорара*, устроенных подобным образом, находятся в коллекциях Британского музея. Что может быть естественнее, чем то, что на это следует обратить внимание, и, чтобы избавить от хлопот по изготовлению двух *сабагораров*, двойной сабагорар следует вырезать из одного куска панциря черепахи. Чем дальше от рыболовного крючка изменялся *сабагорар*, тем крупнее он становился, и в некоторых случаях двойная форма приобретала значительные размеры, а часть крючка приобретала небольшую спиральную кривизну (рис. 44, К). В одном модифицированном образце крючки фактически срослись с хвостовиком (рис. 44, L). Также будет видно, что расходящиеся отростки, подобные **Λ**, часто встречаются на *сабагораре*, но никогда не встречаются на рыболовном крючке.

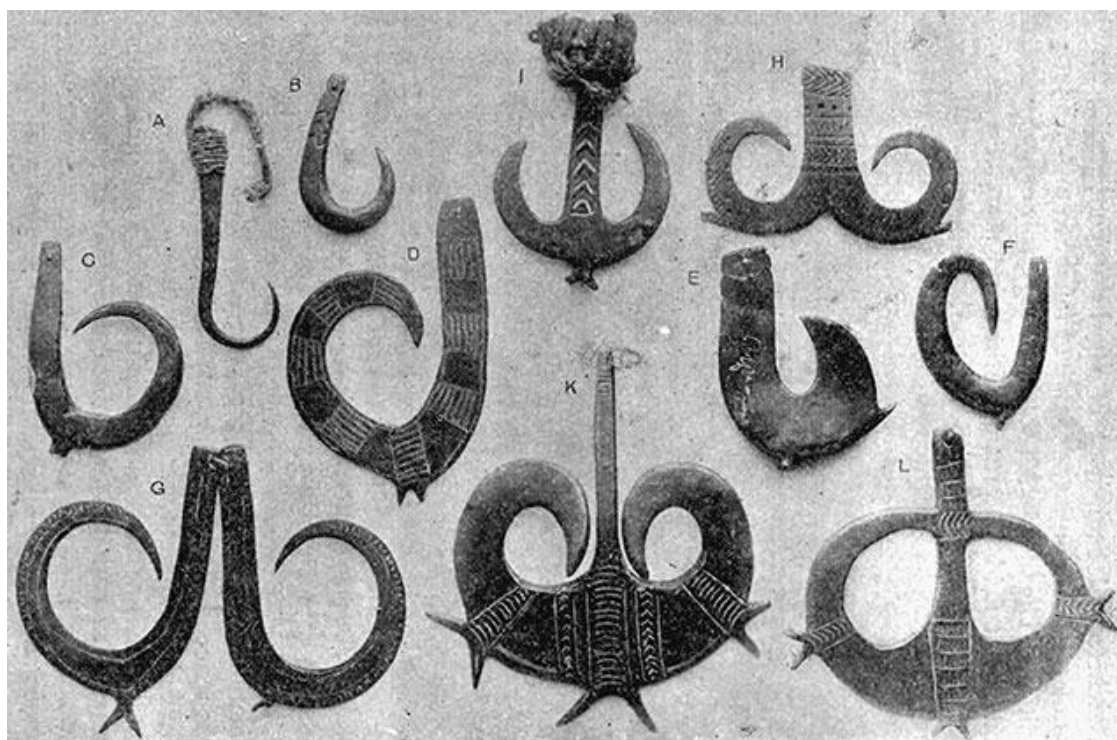


Рис. 44. Украшения из панциря черепахи, которые носят в Торресовом проливе. Соотношение размеров иллюстраций к оригиналам равно 4:15. А. Обычный рыболовный крючок, сделанный из панциря черепахи. В-L. Серия украшений, вероятно, полученных от рыболовных крючков, сделанных из панциря черепахи. Все в Британском музее, с фотографии мистера Х. Олдленда из Британского музея.

Таким образом, обручальное снаряжение девушки состояло в основном из полезных предметов, которые имели отношение к ее будущему положению. Предметы из панциря черепахи, которые легко огранялись, представляли собой удобное поле для украшения, и большинство орудий из земли имеют небольшой декор. Сравнительно тонкие рыболовные

крючки обеспечивали недостаточную поверхность для украшения; их расширение в декоративных целях снизило их эффективность, так что со временем последним пришлось пожертвовать, и в результате получилось простое украшение.

В цепи островов, простирающихся от юго-восточной оконечности Новой Гвинеи, можно обнаружить интересную метаморфозу каменного топора. Каменный топор был очень ценен среди этих людей, которым искусство работы с металлами до сих пор неизвестно. Большой прекрасный топор имел бы очень значительную ценность, и демонстрация его стала бы символом богатства, а следовательно, и власти. Желание быть признанным богатым привело к разработке каменного топора, камень которого очень большой, часто удивительно тонкий и красиво отполированный, и крепится к громоздкой рукояти, которая может быть вырезана и украшена ракушками и другими украшениями. Ценность такого предмета, по-видимому, зависит от количества труда, необходимого для его изготовления; его бесполезность повышает репутацию богатства его владельца; таким образом, мы, по-видимому, приходим к определенным примитивным представлениям. Выполненная работа дает право собственности. Одной из форм богатства является владение ненужным или бесполезным имуществом; демонстрация этого дает владельцу власть.

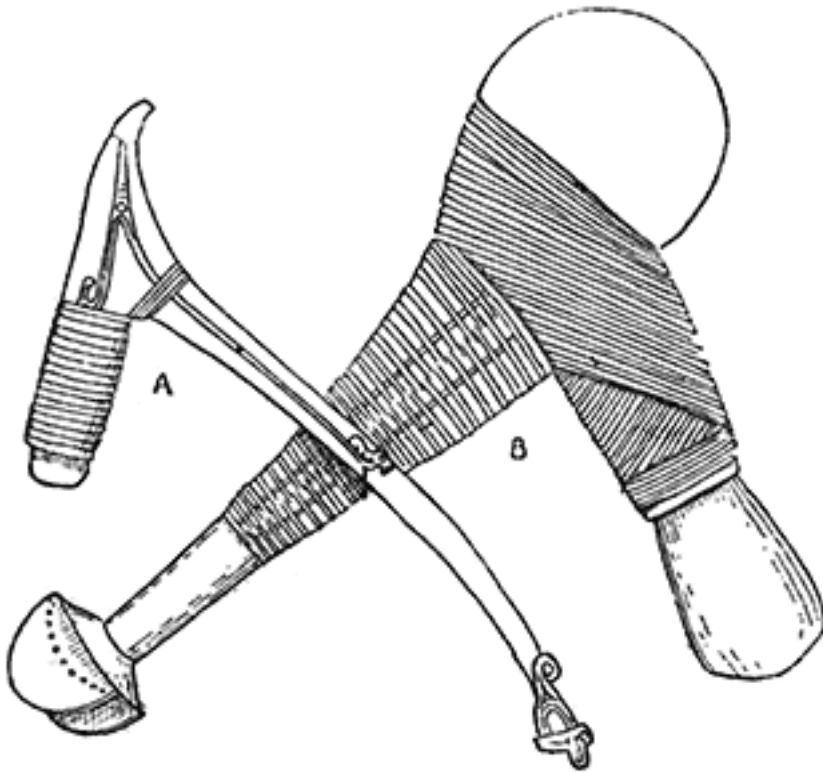


Рис. 45. Зарисовки двух топоров с юго—восточного полуострова Новая Гвинея, находящиеся во владении автора; примерно в одну десятую натурального размера.

Я сделал наброски (рис. 45) двух имеющихся у меня топоров. Первый (А) украшен характерным орнаментом, состоящим из верхней части птичьих голов и рукояти в виде птицы и крокодила; но это все равно полезное орудие труда. Второй топор (В) имеет большой тонкий камень и является громоздким и, вероятно, совершенно бесполезным предметом.

Покойный мистер Х. Х. Ромилли[21] сообщает нам, что в Утиане (остров Брукер), в Луизиадах, “Каменные орудия, изготовленные здесь, очень хороши. Я раздобыл несколько топоров огромных размеров, которые, я уверен, не могли быть предназначены для использования. Они казались скорее общим достоянием; возможно, два или три принадлежали деревне и выставлялись по государственным поводам”. Преподобный доктор У. Уайатт Гилл,[22] на Южном Мысе видел, как “вожди торжественно несли два топора в качестве предварительного шага к миру ... один взгляд на небольшую художественную зазубрину убедит любого, что они не предназначены для колки древесины”. Это вся информация, которой мы располагаем об этих топорах. Похоже, что они стали признаваться символами власти, но крайне сомнительно, что они где-либо находятся в общем владении.

Еще более удивительная перемена коснулась некоторых тесел на островах Херви. (Рис.46.) Каменный клинок представляет собой тщательно вырезанный и отполированный кусок базальта, и по всем признакам он вполне пригоден для использования; но искусно вырезанные рукояти исключают мысль о том, что в их нынешнем состоянии их можно было бы использовать в практических целях. По форме рукояти могут быть четырехугольными, постепенно уменьшающимися от основания к лезвию, или коническими, или многоугольными, или цилиндрическими. Короткие ручки получаются толстыми даже до такой степени, что за них едва можно ухватиться двумя руками; эти формы тоже часто перфорированы четырехугольными отверстиями. Один экземпляр, хранящийся в Археологическом и этнологическом музее в Кембридже, достигает шести футов трех дюймов в длину.

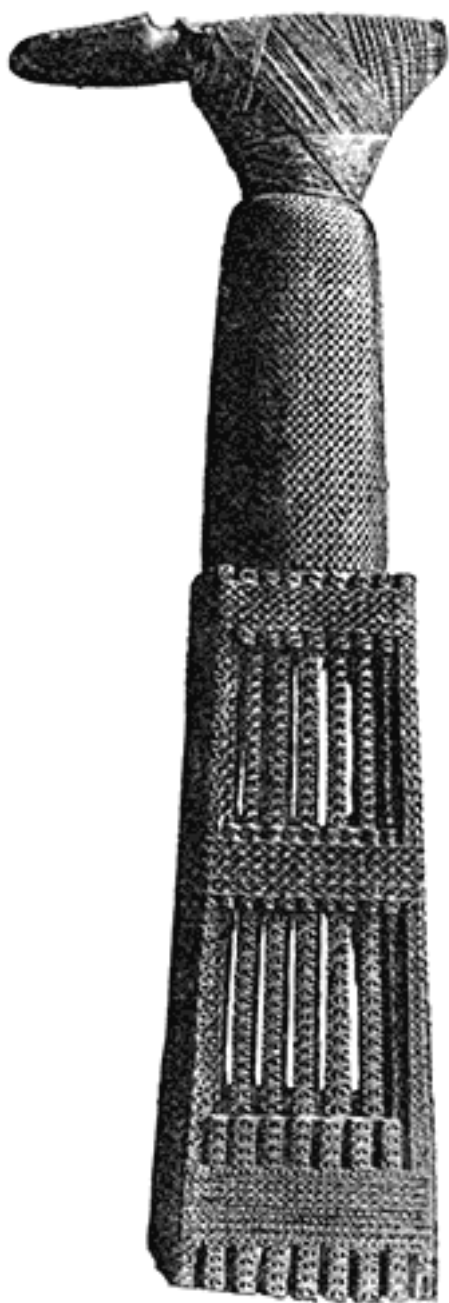


Рис. 46. Мангайское символическое тесло в Копенгагенском музее; от доктора К. Марча.

Позже (стр. 83) я опишу орнамент на этих теслах; в настоящее время нас интересует лишь тот факт, что по той или иной причине они перестали функционировать из-за увеличения размера рукояти и из-за слабости, вызванной глубокой резьбой. Теперь мы должны проследить значение этого каприза.

Доктор У. Уайатт Джилл, проживший двадцать два года на островах Херви и очень внимательный наблюдатель и регистратор полинезийских обычаев и верований, сообщает нам, что “Тесла жителей островов Херви часто изготавливаются из резного дерева ‘пуа’. Резьба, которой часто восхищаются, раньше выполнялась из зубов акул и в первую очередь предназначалась для украшения их богов. Тонко заостренный узор известен как ‘узор зубов акулы’ (‘*nio mango*’). При большом напряжении воображения предполагается, что каждая из

других фигур изображает человека, сидящего на корточках ('тикитики тангата'). Некоторые узоры появились совсем недавно и, являясь простой имитацией европейских узоров, лишены значения, которое неизменно придавалось древней полинезийской резьбе. Большие квадратные отверстия известны как 'отверстия для угря' ("ai tuna"); боковые отверстия, естественно, называются "расщелинами" ('кавава'). Вырезать было занятием святых людей". Доктор Яльмар Штольпе из Стокгольма, который провел специальное исследование^[23] орнаментального искусства этих людей, обнаружил в музее Шамбери тесло такого типа; согласно сообщению на этикетке, камень принадлежал вождю, и именно после смерти владельца его обработали таким образом, чтобы он мог быть использован в качестве украшения. Доктор Штольпе продолжает: "Внутренняя вероятность этой истории подтверждает правдивость рассказа. Поклонение предкам является характерной чертой полинезийской религии. Души усопших становятся духами-хранителями выживших. Их культ требовал видимой формы, в которой они могли бы наслаждаться подношениями, и это находилось иногда в самом черепе умершего, который хранился в доме, иногда в каком-нибудь предмете его собственности. В последнем случае вряд ли что-либо могло быть более подходящим, чем каменное тесло, которое было самым важным орудием труда покойного и для изготовления которого потребовалось так много труда. На островах Херви переход был проще, так как там само каменное тесло считается богом. Даже тонкая косичка из волокон кокосового ореха, с помощью которой тесло крепится к древку, была сотворена богом, и способу ее связывания в Мангаии научили боги. Как во время плетения, так и при украшении древка тесла богам вполголоса пели песни, чтобы они могли ускорить работу. Дерево "пуа" (*Fagraea Berteriana*), из которого сделаны резные древки тесла, также может иметь религиозное значение, поскольку Джилл говорит о том, что "его длинные ветви считались дорогой, по которой духи умерших спускались в Аид".

Следующие выводы доктора Штольпе кажутся обоснованными: "Из этих исследований, как мне кажется, следует, что каменные тесла с особыми наконечниками на островах Херви имеют религиозное значение, что они особенно связаны с поклонением предкам и что, вероятно, они были теми самыми символами, под которыми совершалось это поклонение".

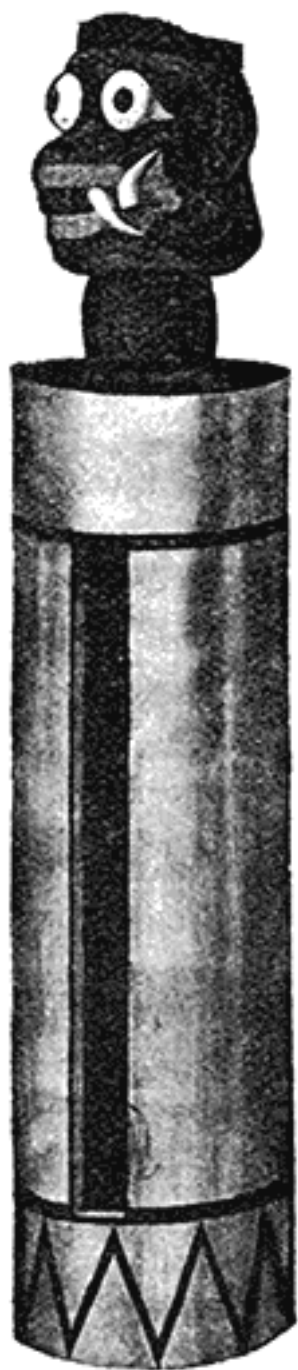


Рис. 47.— Прямой барабан (*Каара*), увенчанный головой бога с Явы, в Копенгагенском музее; от доктора К. Марча.

Доктор Х. Колли Марч^[24] пошел еще дальше и пытается объяснить очень примечательную форму рукояти священного тесла. Он говорит: “Примечательно, что типичный мангайский топор [тесло] ассоциировался исключительно с ‘Тане с царственным лицом’. Этот бог широко почитался в Тихоокеанском регионе; в Мангаии он был особенно богом барабана и богом топора; он руководил эротическим танцем , а также танцем войны ... очевидно, что барабан не только ассоциировался с культом Тейна в эротическом танце, но и считался воплощением Тейна; когда били в барабан, ударял именно Тейн, а из трещины в барабане раздавался голос Тейна ”. Доктор Марч цитирует ряд выдержек из ранних "путешественников " и др.,

описывающих различные полинезийские барабаны, и он приходит к выводу, что вертикальные барабаны, которые были выдолблены из цельного куска дерева, первоначально были получены из бамбуковых инструментов. Он изображает барабан (рис. 47), предположительно привезенный с Явы, который, за исключением концевой головки, очень похож на барабан под названием *наффа*, описанный капитаном Куком на Тонге. Он приходит к выводу, что после того, как барабан “перешел из бамбука в дерево, горизонтальный инструмент принял вертикальную форму, более соответствующую богу, а затем был увенчан, как в так называемом яванском примере, головой Тейна, которая впоследствии уступила место теслу Тейна. По мере того как дифференцировался культ, дифференцировалась и символика”. Не вдаваясь в дальнейшие подробности, скажу, что у мангайского тесла короткой толстой формы, такого как рис. 46, верхняя часть рукояти обычно цилиндрическая. Нижняя часть обычно четырехугольная или может быть многоугольной, и выглядит так, как будто это может быть пьедестал для первой. Согласно интерпретации доктора Марча, каменное орудие представляет собой голову Тейна; верхняя цилиндрическая часть рукояти - это его шея. Нижняя часть рукояти является художественным аналогом священного барабана; “бесполезные поперечные застёжки представляют собой оригинальные бамбуковые соединения, а также прочные концы деревянного барабана. Несмотря на то, что их наличие увеличивало сложность выдалбливания ствола, они были воспроизведены в соответствии с хорошо известным законом. Квадратные и продолговатые прямоугольные отверстия имеют аналогичное объяснение. Они указывают на первоначальное отверстие, будь то щель в бамбуке или одинарная или двойная щель в деревянном барабане, которая была проделана в барабане для обеспечения его резонанса. Значительное увеличение количества отверстий, чему способствовали прямоугольные рисунки на горизонтальных инструментах, произошло как эволюция орнамента, которая в значительной степени заключается в умножении бесполезных деталей ”.

Возможно, что тесла с островов Херви с длинными резными ручками без перфорации имеют историю, отличную от формы, показанной на рис. 46; это могут быть просто украшенные, но бесполезные ручки для тесла. В любом случае, процитированные выше выводы доктора Штольпе могут быть приняты.

В трех только что приведенных примерах превращения практического предмета в непрактичный мы имеем иллюстрацию воздействия трех доминирующих человеческих сил на эти несколько орудий: искусство, демонстрацию или богатство и религию. Результат практически одинаков во всех случаях, но мотив, ведущий к нему, разный. Аналогичные модификации встречаются повсюду.

2. Перенос креплений.

Одним из самых ранних ремесел было скрепление двух предметов вместе. Цитирую доктора Х. Колли Марча, [25] “Как только человек начал создавать вещи, прикреплять рукоятку к каменному орудю, сооружать плетеную крышу, плести циновку, скевоморфы стали неотъемлемой частью его мозга и, в конечном счете, вызвали умственную жажду или ожидание”.

Чтобы надежно скрепить два предмета вместе, например, соединить дерево или прикрепить рукоятку к каменному орудю, необходима привязь, характер которой более или менее варьируется в зависимости от условий, в которых живут мастера. Там, где млекопитающие водятся в изобилии, их сухожилия обеспечивают легкодоступную и очень прочную, тонкую привязь, но это происходит только на короткой длине. Шкура только что убитого животного

гибкая, прочная, и ее можно разрезать так, чтобы получились длинные ремни. Из-за редкости млекопитающих в Новой Гвинее и отсутствия их в Великом Океане папуасы, меланезийцы и полинезийцы не пользуются шкурами или ремнями; могут использоваться сухожилия, но большая часть всех креплений выполняется с помощью растительных волокон. Внутренняя кора различных деревьев служит источником лыка и тапы, некоторые овощи имеют длинные волокна, которые используются в пищу, но наиболее распространенной и важной из всех плетей в Океании является скрученная или плетеная бечевка, изготовленная из волокон шелухи кокосового ореха. Последний известен как синнет, и в его изготовлении есть много степеней совершенства; для грубой работы его грубо плетут, но ничто не может превзойти изящество и красоту тончайшей работы синнет, такой, например, какая встречается на символических теслах островов Херви, где его даже считали богом.

Большинство каменных орудий первобытного человека различными способами прикреплялись к рукояткам, и осмотр почти любой этнологической коллекции продемонстрирует разнообразие методов крепления, используемых даже самыми отсталыми народами. Например, у нас есть на табличке I., рис. 1, иллюстрация крепления каменного топора Монтесумы II., который сейчас находится в музее Амбрас в Вене, [26] но аналогичные рисунки можно найти в многочисленных книгах о путешествиях или в этнографических журналах и трактатах.

Равномерное нанесение плетения приводит к образованию геометрических фигур. В некоторых случаях их можно описать как узоры, симметричное расположение которых создает приятный эффект.

С течением времени каменные наконечники копий наших предков были заменены бронзовыми, и в ходе эволюции палстава, или бронзового кельта с носком (Табличка I., рис. 4, 10, 11), из плоского бронзового кельта изменился и способ крепления. Но к этому времени старый стиль переплета настолько прочно ассоциировался в сознании людей с орудием труда, что его выгравировали на гнезде бронзовой головки в виде узора. Отсюда большая часть орнамента бронзовых орудий труда. (Табличка I., рис. 2-4.) На бронзовых кельтских носках часто встречаются (Табличка I., Рис. 10, 11) два, три или более выступа, идущие от основания на некоторое расстояние к концу; три - наиболее распространенное количество таких выступов. Они могут исчезать на концах или заканчиваться небольшими бугорками или кольцевидными выступами. Значение этих характерных отметин в настоящее время неясно, но, по-видимому, это скевоморфы плетения.



Рис. 48. — Натирание части декора тонганского клуба в музее Норвича; треть натурального размера.

То, что известно как “бусины”, часто имеет одно и то же происхождение; то есть они являются воспоминаниями о застежках. Это особенно заметно, когда бусина украшена витым узором, как это происходит в зональном декоре бронзового сосуда из швейцарского озерного поселения. (Табличка I., рис. 5.) Нет оснований полагать, что плетение действительно использовалось на более древних формах ассирийских гребней, или доисторических костяных иглах, или бронзовых ножах, тем не менее узоры, показанные на рисунке I., рис. 6, 8 и 9, несомненно, были заимствованы из лигатур; скорее из того факта, что такие узоры были знакомы, и из чувства необходимости украшения, чем из какого-либо особого соответствия.

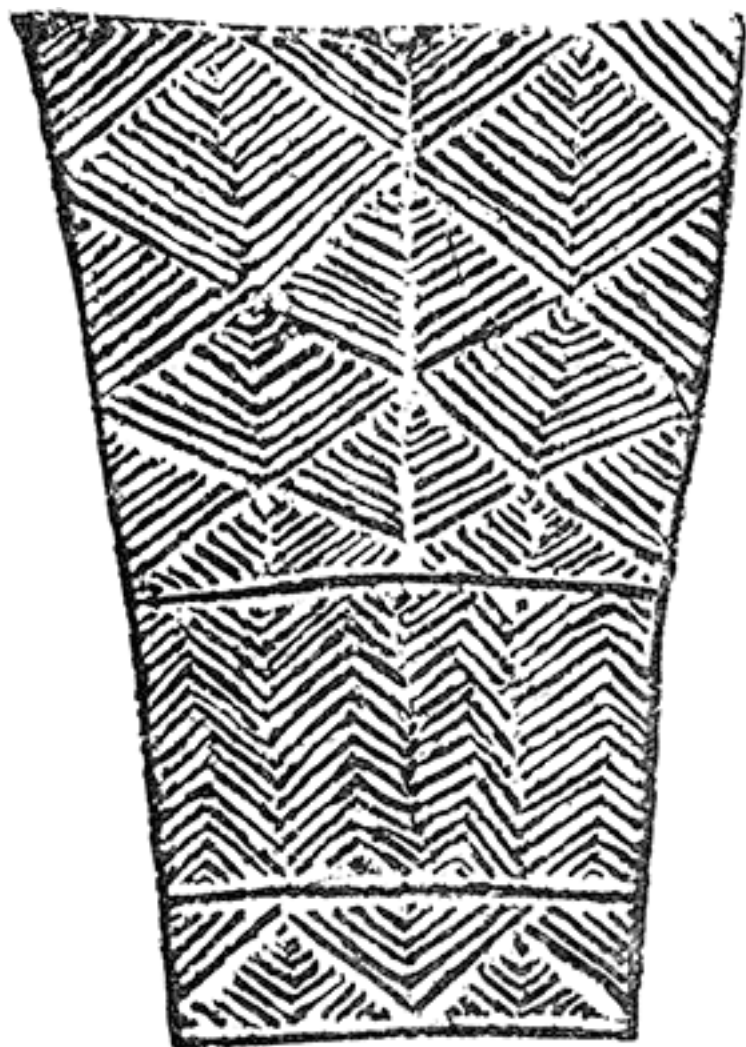


Рис. 49. — Натирание части декора тонганского клуба в музее Норвича; половина натурального размера.

В орнаменте предметов из Океании часто встречаются узоры, которые, очевидно, основаны на плетении синнет. Чтобы взять несколько из множества примеров, которые сейчас передо мной, на рис. 48 мы видим уменьшенное трение резной цилиндрической дубинки, которая, как говорят, привезена с Дружественных островов (Тонга); такая же дубинка встречается и на Фиджи. Украшение этого клуба неотразимо наводит на мысль о лентах из плетеной синнета, нерегулярно обвязанных вокруг клуба.

На этих двух группах островов синнет часто используется в дизайне, который также копируется на верхней части резной деревянной дубинки. (Рис. 49.) Такой же вид крепления виден на пластине I, рис. 1. Иногда вместо того, чтобы быть угловатым, этот узор вырезается изогнутыми линиями, что приводит к появлению узора с вкраплениями, который можно ошибочно принять за масштабный узор.

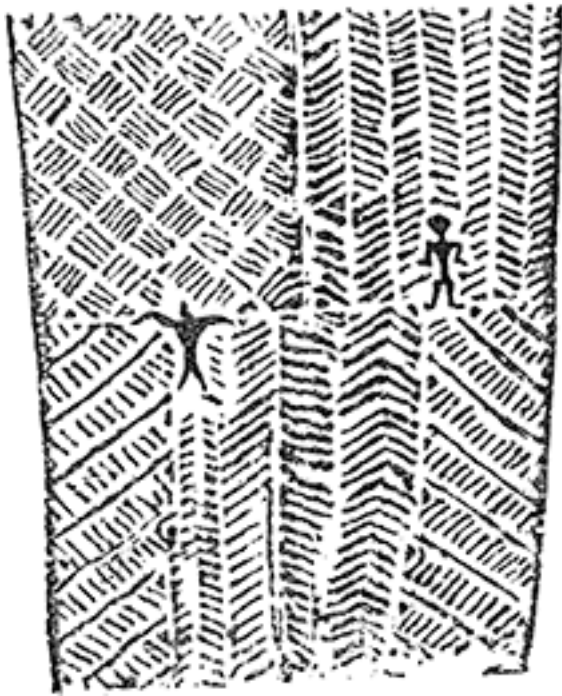


Рис. 50. — Натираание части декора тонганского клуба в музее Норвича; половина натурального размера.

Другие узоры синнет, возможно, встречаются в нижней части украшения тонганского клуба. (Рис. 50.) Рисунок в верхнем левом углу, очевидно, скопирован с матирования, и он часто встречается на этих клюшках. Этот рисунок также иллюстрирует тонганскую особенность вставлять в рисунки маленькие фигурки, в данном случае человека и, вероятно, птицу-фрегат.

Я не хочу утверждать, что все зигзаги, включенные в параллельные линии, как на рис. 48, или такие простые рисунки, как на рис. 50, повсюду являются производными синнета или иным образом скеоморфны; по крайней мере, некоторые в Тихом океане, безусловно, являются. Мы видели, что рисунок головы птиц может вырождаться в зигзаги (рис. 30, 36), и мы увидим, что лапки лягушек (рис. 122, В), змей (рис. 103, G, H, K), аллигаторов (рис. 97, E, F) и даже форма человека (рис. 125, A) могут переходить в зигзаги. Есть много других возможных источников происхождения зигзага, но во многих случаях это, вероятно, всего лишь чисто декоративный мотив, не имеющий дальнейшего значения. Простой зигзаг можно проследить в древнеегипетском искусстве еще за 4000 лет до нашей эры, и, по словам профессора Флиндерса Петри, он оставался популярным с некоторыми модификациями около 2000 лет, когда с ним ассоциировались пятна, но они были заимствованы из иностранного искусства. Примерно во времена восемнадцатой династии от использования зигзага отказались в пользу волнистой линии и различных узоров в виде завитков. Во всех случаях необходимо изучать каждый узор на месте.

3. Скевоморфы текстиля.

В Европе очень ранней формой изготовления ткани было плетение, образованное переплетением гибких веток и прутьев. Самые древние хижины, несомненно, были построены из плетней, обмазанных сверху глиной. Лишь в очень редких случаях обнаруживаются следы этих сооружений, как, например, в Эберсберге, где доктор Келлер[27] обнаружил среди

обломков деревни у озера, уничтоженной пожаром, фрагменты глиняной обмазки, “гладкие с одной стороны и отмеченные с другой глубокими углублениями от плетения корзин”. Узор, нанесенный таким образом на глину, представляет собой одну из повторяющихся прямых линий, пересеченных контрастной серией изогнутых. (Таблица II., рис. 1.) Таким образом, огонь, поглотивший дом, обжег его глиняную оболочку и таким образом сохранил для нас отчет о том, что он уничтожил.

Я не знаю, сохранилось ли плетение на каком-либо объекте в виде скевоморфа, но возможно, что форма хижин аналогичной конструкции была продолжена, как предполагает г-н Чарльз де Кей,[28] в круглые башни Ирландии. Он говорит: “Видя, как ирландцы сохраняли языческие идеи в других вещах, мы можем понять, как круглый плетеный дом кельтов, такой, каким мы видим его вырезанным на колонне Антонина в Риме, превратился в обзорную башню из дерева и лозы и маяк, а в умелых руках превратился в ирландскую круглую башню. Христианские по использованию, они языческие по замыслу”.

Грабительские экспедиции скандинавов вызвали спрос на сторожевые башни и места временного убежища; образцом для них послужили традиционные сооружения галлов, но их превращение в “башни более прочные, полезные, простые, но величественные, чем все, что Ирландия видела раньше или видела с тех пор”, было обусловлено мастерством и опытом “византийских мастеров, изгнанных с Востока фанатизмом императоров-разрушителей образов”.

М-р де Кей также обращает внимание на опоясывающие каменные полосы, или “струнные дорожки”, как в круглой башне в Ардморе, “которые повторяют, без какого-либо полезного объекта в камне, горизонтальные полосы, укреплявшие высокие плетеные дома галлов”. Такие, казалось бы, тривиальные моменты говорят в пользу коренного характера круглой башни Ирландии ”.

Переплетение гибких лент, таких как полосы лыка, целые листья, например, травы, или обрывки крупных листьев, известно почти каждому народу и используется при изготовлении циновок. Когда все используемые элементы одного размера и плетение прямое, пересечения образуют правильные равносторонние прямоугольники или квадраты. (Табличка II., рис. 3, и сравните перенесенную конструкцию на рис. 50.) Если материал состоит из двух цветов, легко получают простые узоры, но по необходимости узоры должны состоять из прямых, наклонных или зигзагообразных линий; изгибы невозможны. То же самое справедливо почти для всех видов циновок и плетеных изделий, изготовленных из полос одного материала, но маркировка конструкционной поверхности может представлять собой прямоугольники различных форм и размеров вместо простых квадратов. (Таблица II., рис. 4.) Когда один ряд компонентов скручивается, как на рисунке II., рис. 5, в местах пересечения возникает своего рода эффект перетекания.

Изготовление корзин путем укладки материала по спирали создает различные эффекты, особенно когда цветные полосы переплетаются в декоративных целях — как, например, в некоторых африканских корзинах и корзинах, изготовленных уроженцами Южной Австралии по соседству с Аделаидой. Доктор Келлер обнаружил в озере Робенхаузен что-то вроде плетения, образованного лыком, волокном липы, переплетенным между рядом ивовых прутьев, полосы

“расположены концентрически таким образом, что оба вместе образуют структуру, подобную той, что называется ”селедочная кость“.”.[29] (Таблица II., рис. 2.) Возможно, что узор в средней полосе на рис.49 и некоторые из тех, что на рис. 50, могли быть подсказаны плетеными веерами.

Ранний тип корзины можно увидеть на римской корбуле (фото II., рис. 6), в которой ивовые прутья расположены прямоугольно; другой - на бляшке из слоновой кости из Булака (Фото II., рис. 7), на которой имеется шевронное расположение. Последний является более распространенным скевоморфом на европейской доисторической керамике, но часто встречается прямоугольный тип, и его можно увидеть на датском сосуде для еды каменного века. (Табличка II., рис. 8.)

Дно корзины с крестообразным расположением полос, обусловленным методом плетения, было обнаружено доктором Келлером в мергелевых карьерах Террамара в Северной Италии (Фото II., рис. 9); а керамический предмет из того же месторождения украшен соответствующим скевоморфом (Табличка II., рис. 10).

Доктор Колли Марч развил эту тему дальше, и, хотя я не могу согласиться с некоторыми из его выводов, я без колебаний изложу его оригинальные взгляды, поскольку они наводят на размышления, и даже если они не будут приняты окончательно, они приведут к дальнейшему изучению проблем:—

“Постоянная концентрация внимания, напряжение рук, глаз и мозга при создании плетеных изделий привели к важному декоративному результату. Разум приобрел представление об особом режиме изогнутых повторений. Этот конкретный скевоморф состоит из ленты, которая петляет между рядами стержней или дисков. ” (ТабличкаIII., рис. А.)

“Диски”, естественно, представляют собой поперечные сечения вертикальных элементов плетня, то есть ”стержней“. “Устройство претерпело изменения в противоположных направлениях. Диски увеличивались или исчезали. В последнем случае полоса, оставшаяся сама по себе, является меандром и может быть названа криволинейным зигзагом. В первом случае диски часто становились очагом филломорфной инвазии и превращались в листья или цветы.

“Примеры можно увидеть на полях бронзового щита с Кипра (Табличка III., рис. 2); на терракотовом сосуде из третьей гробницы Микен (Табличка III., рис. 8); и на эмалированной римской вазе, найденной на холме Бартлоу (Табличка III., рис. 5); в то время как двойная форма, представляющая как контраст, так и повторение, встречается на другом бронзовом щите из Средиземноморья (табличка III., рис. 1) и является основой ассирийского орнамента и его греческого варианта, называемого гильошированием. (Таблица III., рис. 4, 3.)

“Другой скевоморф происходит от другого метода плетения, при котором одно волокно обматывается вокруг ряда ивовых прутьев, чтобы создать повторение волны (Фото III., рис. Б), как это видно на керамике древних пуэбло (Табличка III., рис. 6). Когда эти диски исчезают, волокно само по себе напоминает витрувианский свиток и может быть названо криволинейным ладом. (Табличка III., рис. В.)

“Всякий раз, когда рисунок имеет ступенчатую форму, как на многих вазах пуэбло (Табличка III., рис. 7), это указывает на то, что методы текстильного производства уже влияли на глаза и разум народа до изобретения или внедрения керамики”.

Узоры завитков, проиллюстрированные доктором Марчем, возможно, когда-то и в каком-то месте имели происхождение, предполагаемое доктором Марчем, но мне не кажется вероятным, что они могли возникнуть таким образом как в Южной Европе, так и в Мексике. Я показал (стр. 51, рис. 27), как простая гильоша возникла из соединенных птичьих голов. Витрувианский рисунок свитка встречается у охотников за головами тугери в Новой Гвинее, и крайне маловероятно, что своим происхождением он обязан плетению корзин. Вполне вероятно, что керамика пуэбло с криволинейными узорами, такая как Тарелка III., рис. 6, более поздняя, чем керамика с угловатым рисунком; но я вернусь к этому позже. Фактически, я был бы склонен заявить, что точка зрения доктора Марча о происхождении рассматриваемых паттернов возможна один раз и в ограниченной местности, но крайне маловероятна для широкого применения.

Существует большая тенденция к вырождению спиралей в концентрические круги; примеры можно привести из Новой Гвинее, Америки, Европы и других мест. На самом деле, обычно эти две фигуры ассоциируются друг с другом, и последовательность - это декаданс, а не эволюция спиралей из кругов. Промежуточная стадия была метко названа доктором Монтелиусом “ложной спиралью”, “то есть концентрическими кругами, которым изогнутые линии соединения придают, на первый взгляд, вид настоящих спиралей”. [30]

“Самый странный скевоморф из всех, ” пишет доктор Марч, - был характерен для первых обитателей Северной Европы. Они были искусны в плетении корзин и плетении прутьев для стен и крепостных валов. Более того, податливая березовая кора всегда была под рукой для тысячи жизненных целей. Норвежцы до сих пор делают петли для ворот и для весла из переплетенного волокна. Древнескандинавский человек говорил о руле только так, потому что самым ранним рулем было весло; и кожаные ремешки также использовались для удержания весла у штыря. Скевоморф состоит из намотанной на себя ветви. (Фото VII., рис. 11.) Это устройство, ошибочно называемое узором в виде веревки, приобрело такое влияние на сознание северян, что иногда использовалось как символ (Фото VII., рис. 12), подобно рифовому узлу на римских алтарях. (Табличка VII., рис. 13.) Его использовали также древние хетты. (Табличка IV., рис. 1.)

“Очевидно, что скевоморф ути (Фото IV., рис. 2, 3), скандинавский червеобразный узел, утвердился как необходимость разума еще до того, как те люди, над которыми он господствовал, отказались от кожаного покрытия и заменили его тканевым; поскольку его тип противоположен регулярным пересечениям и ступенчатым рисункам текстильных тканей, и на их ранней керамике нет никаких следов этого.

“Когда, наконец, появилось ткачество, которым могли заниматься эти люди, это, вероятно, произошло одновременно с появлением металлов. Но на какое-то время использование металла только увеличило количество искореженных вещей. Слова wire, wicker и withy происходят от корня “заплетать”, а тевтонское WIRA означает филигрань, украшение из скрученных металлических нитей; и поскольку простейший способ оканчивать проволоку - наматывать ее конец, самая ранняя филигрань преимущественно спиральная. (Фото IV., рис. 5,

6, 7.) Таким образом, - заключает доктор Марч, - был подготовлен путь к появлению зооморфа-змеи, на которого так сильно повлияли германцы и скандинавы”.

В древние времена деревянные полосы переплетались, образуя плоские поверхности, как, например, на полу озерного жилища в Нидервиле, Швейцария (Фото IV., рис. 8), но от древности до нас осталось мало следов искусства ”заораживания”, как указывает доктор Марч, поскольку изделия из дерева быстро разрушаются и легко уничтожаются огнем. Это искусство создает смелый декоративный эффект, который, по-видимому, был увековечен различными способами. Среди прочего можно упомянуть внутреннее убранство глиняного сосуда из Юберлинген-Зее (Фото IV., рис. 9), полумесяц из красного песчаника из Эберсберга (Фото IV., рис. 10) и резной камень из Стены Адриана в Нортумберленде. (Табличка IV., рис. 11.)

До сих пор мы рассматривали только тип орнамента, который встречается на плетеных предметах, и считается, что они обусловлены именно этой техникой. Теперь мы должны посмотреть, что происходит, когда старый материал заменяется новым.

В Тихом океане существует множество разновидностей тапы, некоторые из которых грубые, а другие чрезвычайно тонкие и мягкие. Процесс изготовления и декорирования тапы часто описывался; иногда тапа имеет ребристую форму, поскольку ее отбивали более или менее мелко рифлеными деревянными молотками, иногда на ней нанесены квадраты, которые придают ей вид штампованного простого плетеного коврика, но многие кусочки довольно гладкие. В текстуре или изготовлении тапы нет ничего, что мешало бы украшать ее замысловатыми узорами. Как правило, по всему Тихоокеанскому региону мы обнаруживаем, что узоры тапы в основном геометрические, то есть они состоят из прямых и наклонных линий; изогнутые линии, которые сгруппированы в узоры, похожие на листья, нередки, но дважды изогнутые линии и узоры, похожие на завитки, чрезвычайно редки. Свидетельства ясно указывают на время, предшествовавшее использованию тапы, и когда циновки и другие текстильные изделия были единственными тканями; их отделка обязательно была угловатой по стилю. Когда тапа получила широкое распространение, старые рисунки были перенесены на новый материал, причем совершенно независимо от его возможностей. Лишь постепенно было обнаружено, что гладкая поверхность тапы поддается более сложной декоративной обработке. Присущий дикарю консерватизм препятствует быстрому освобождению от давнего рабства, особенно когда эстетический разум, так сказать, заостенел.

Вполне вероятно, что практика отбивания тапы деревянными молотками привела к открытию цветной печати. Переходы между обнаружением естественной зернистости дерева, отпечатающейся на мягкой тапе, такой нарезкой молотков, чтобы получить правильную рифленую поверхность, и окраской блоков незначительны, и, наконец, изготовлением больших печатных блоков, на которых рельефно выделяется рисунок, которые были изготовлены на Фиджи. Иногда рельефные линии печатных блоков наносятся путем прикрепления средних ребер пальмовых листьев к плотному куску тапы.

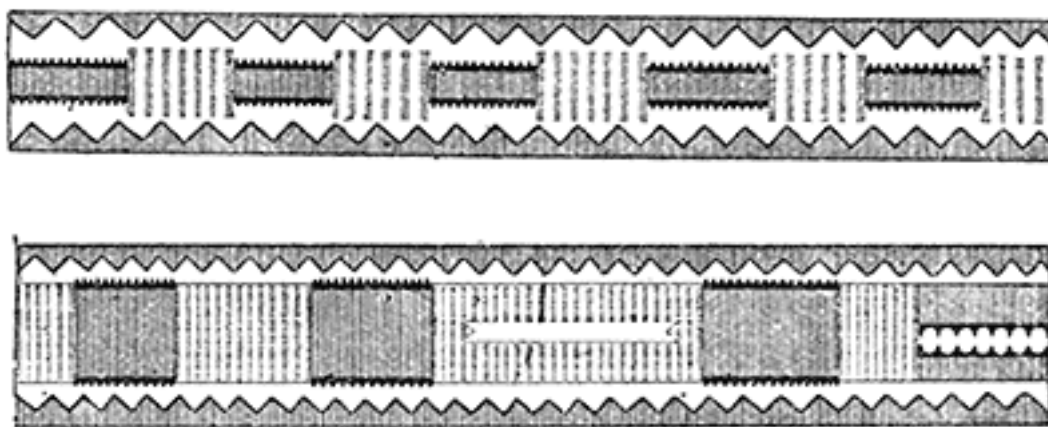


Рис. 51. Эскизы поясов тапа из Керепуну, Британская Новая Гвинея; примерно три четверти натурального размера.

На некоторых островах было обнаружено, что листья папоротника, покрытые пигментом, можно использовать для печати, и, таким образом, независимо было достигнуто то, что в этой стране известно как “печать природой”.

То, что произошло в Великом Океане, очевидно, имело место и в Новой Гвинее. На юго-востоке полуострова мужчины носят пояса из тапы, которые часто раскрашены. В районе Керепуну, в Британской Новой Гвинее, мужчины носят пояса тапа, которые особым образом раскрашены серыми и оранжевыми пигментами. На рис. 51 мы имеем два типичных рисунка. Очевидно, что переплетенный рисунок можно было бы легко получить в виде плетеного пояса, но крайне маловероятно, что он, так сказать, является коренным для тапа.

Во всех других известных мне образцах расписной тапы из Британской Новой Гвинееи встречаются только угловатые узоры.

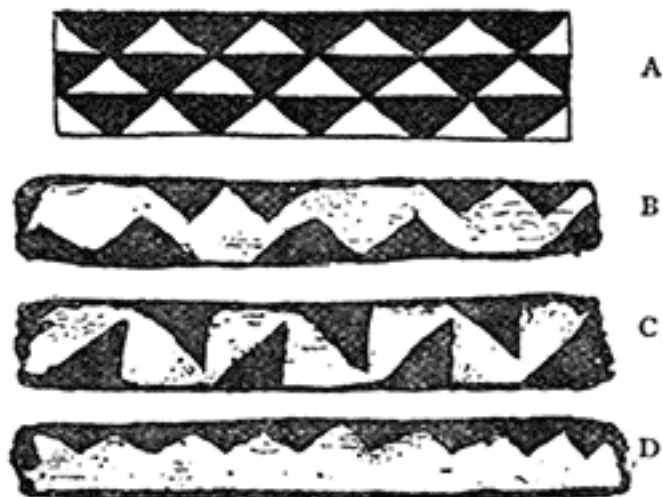


Рис. 52. — Рисунки, заимствованные из *uluri* (женское покрывало); А, В, С, племя бакайри, Центральная Бразилия; D, племя Ауето, Центральная Бразилия. После Фон ден Штайнена; значительно сокращен.

Профессор фон ден Штайнен обнаружил в Центральной Бразилии некие узоры, которые большинство людей назвали бы “геометрическими”, нарисованные на кусках коры, образующих фриз вокруг дома вождя. Эти узоры (рис.52) получены в результате последовательного повторения крошечного треугольного предмета одежды, который является единственной одеждой женщин. Это хороший пример необходимости получения местной информации о значении рисунков. Я бы отсылал читателя к последующим страницам для получения дополнительных примеров аналогичных рисунков из того же района.

4. Скевоморфная керамика.

Пожалуй, ни одно производство не имеет такого значения для антропологов, как керамика. В Европе керамика впервые появилась в эпоху, которую археологи называют эпохой неолита, или тем периодом человеческой истории, когда человек научился аккуратно стругать и полировать свои каменные орудия, но еще не открыл для себя металл. Среди ныне живущих народов австралийцы и полинезийцы - единственные великие группы, среди которых неизвестно гончарное дело.[31] Не может быть никаких сомнений в том, что керамическое искусство было независимо открыто в различных частях мира, и г-н Кушинг считает, что так было даже в Америке.

Глиняные сосуды сравнительно легко изготовить, и хотя они хрупкие, их осколки при правильном обжиге почти не поддаются разрушению. История человека бессознательно записана в основном на черепках, и выяснение этих неписанных записей так же интересно и важно, как расшифровка клинописных надписей на глиняных табличках Ассирии. Книга горшков еще не написана, но материалы для ее составления разбросаны по обширной литературе по археологии, антропологии и керамике, а также по образцам, находящимся во множестве музеев и коллекций. Научная трактовка этого предмета была в общих чертах изложена У. Х. Холмсом и Ф. Х. Кушингом, и я без колебаний позаимствовал многое из публикаций этих американских антропологов.

Существует три основных метода изготовления глиняных сосудов — 1, путем намотки; 2, путем лепки; или 3, путем литья.

При первом способе формируются более длинные или более короткие кусочки глины, похожие на веревки. Они укладываются по спирали, и сосуд наращивается в результате продолжения того же процесса.

При лепке берется комоч глины, который сначала обрабатывается руками, а затем глину постепенно взбивают до желаемой формы и толщины с помощью деревянного молотка, которым ударяют по камню или другому предмету, находящемуся внутри готовящегося сосуда.

Третий метод, методом литья, применяется очень редко, за исключением вполне цивилизованных народов. Сравнительно поздно было обнаружено, что глиняные сосуды можно отливать в полых формах, если сделать пасту достаточно тонкой.

Процессы намотки и формования в некоторых местах используются параллельно, и изготовление сосуда может быть начато последним способом и закончено намоткой. (Рис.55.) Это сделано никобарецами,[32] Индейцы пуэбло и другие народы.

Тема форм и декора керамики настолько важна для нашего исследования, что было бы целесообразно привести достаточно подробные цитаты из некоторых американских исследований, имеющих к ней отношение. Нигде, кроме как на этом континенте, условия не являются более благоприятными для научного изучения эволюции керамики, и наши американские коллеги, к счастью, полностью осознают этот факт. Их исследования проливают ценный свет на вероятную историю европейской доисторической керамики.

Мистер Дж. Д. Хантер, [33] в письменах племен Миссисипи 1823 года говорится, что они намазывали глину “на деревянные блоки, которым придавали формы в соответствии с их удобством или фантазией. После достаточного высыхания их вынимают из форм, помещают в соответствующие положения и обжигают до твердости, соответствующей их назначению. Другой практикуемый ими метод заключается в том, чтобы обмазать внутреннюю поверхность корзин, сделанных из тростника или ивы, глиной любой требуемой толщины и, когда они высохнут, обжечь их, как описано выше”.

Господа . Сквайер и Дэвис, [34] ссылаясь на сосуды индейцев Персидского залива, говорят: “При изготовлении сосудов большого размера было принято лепить их в ивовых корзинах или из лубков, которые в надлежащее время обжигались, оставляя сосуд совершенной формы и сохраняя несколько орнаментальные отметины на их формах. Некоторые из тех, что были найдены в Огайо, по-видимому, были сделаны в мешках или сетках из грубой нити или скрученной коры. Эти обычаи до сих пор сохраняются у некоторых отдаленных западных племен”.

Мистер У. Х. Холмс [35] указывает, что “глина не обладает присущими ей свойствами, которые придавали бы изделиям заданную форму или класс форм, в отличие от дерева, коры, кости или камня. Оно настолько подвижно, что может совершенно свободно принимать форму из окружения.... На ранних стадиях культуры процессы искусства тесно связаны с процессами природы, и человека вряд ли можно считать чем-то большим, чем частью окружающей среды. Художник-первобытник не пользуется методами, идентичными нашим собственным. Он не исследует намеренно и свободно все области природы или искусства и не выбирает в качестве моделей те вещи, которые наиболее удобны или приятны воображению; он также не экспериментирует с целью изобретения новых форм. То, что он пытается сделать, почти полностью зависит от того, что предлагается предыдущими формами.

“Ассортимент моделей в керамическом искусстве поначалу очень ограничен и включает только ту посуду, которая предназначена для конкретного использования глиняных сосудов; позже копируются тесно связанные предметы и утварь. На первых этапах развития искусства, когда дикарь делает оружие, он модифицирует или копирует оружие; когда он делает сосуд, он модифицирует или копирует сосуд” (стр. 445, 446).

Открытие искусства изготовления керамики, вероятно, во всех случаях было случайным, глина сначала использовалась для каких-то других целей. “Использование глины в качестве цемента при ремонте посуды, для защиты горючих сосудов от повреждения огнем или для наращивания стенок неглубоких сосудов, возможно, также привело к образованию дисков или чаш, впоследствии изготовленных самостоятельно. В любом случае предметы или утварь, с которыми ассоциировалась глина при ее самом раннем использовании, должны были запечатлеть на ней свои формы. Таким образом, если бы данный народ использовал глину для углубления или починки каменных сосудов, то при самостоятельном использовании этим народом она имела

бы тенденцию принимать формы, напоминающие каменные сосуды. То же самое можно сказать и о его использовании в сочетании с деревом и плетеными изделиями или с сосудами из других материалов. Можно сказать, что полученные таким образом формы сосудов имеют случайное происхождение, однако по сути они являются копиями, хотя и не такими по замыслу” (стр. 445). Другими словами, такая керамика примитивно скевоморфна. Биоморфы керамики будут рассмотрены в следующей главе.

Далее м-р Холмс указывает, что формы, которые впервые принимают глиняные сосуды, зависят от формы сосудов, использовавшихся во время приобщения к этому искусству, а они в значительной степени зависят от вида и уровня культуры людей, овладевающих этим искусством, и от ресурсов страны, в которой они живут.

Будет достаточно нескольких примеров. Мистер Холмс (лок. цит. по, стр. 383, 448) изображает продолговатый деревянный сосуд с выступающим краем, узкий по бокам, но широкий на концах; на самом деле это что-то вроде крылатого корыта; иногда его копируют глиной. Очевидно, что удлиненные концевые выступы, похожие на полки, больше подходят для деревянного, чем для глиняного сосуда.

На рис. 53 у нас есть сосуд из коры ирокезов. Мистер Кушинг[36] сообщает нам, что для изготовления посуды такой формы из цельного куска коры необходимо вырезать кусочки с края и сложить. Каждая складка, сшитая вместе при формировании сосуда, образует угол по краю. Эти углы и границы, которые они образуют, украшены короткими линиями и комбинациями линий, состоящими из грубой вышивки крашеными иглами дикобраза. Глиняные сосуды (рис. 54), которые поразительно напоминают формой и декором эти сосуды из березовой или липовой коры, часто встречаются в озерных районах Соединенных Штатов. Не может быть никаких сомнений в том, что глиняные сосуды являются прямым производным от сосудов из коры.



Рис. 53. Сосуд из коры ирокезов; после обжига.



Рис. 54. Глиняный сосуд прямоугольного, или ирокезского, типа; после Кушинга.

Давние и глубокие знания мистера Кушинга об индейцах зуни позволили ему авторитетно высказываться по вопросам, которые могли бы быть просто удачными предположениями других антропологов. Любой может догадаться о происхождении и значении, но мало кто знает об этом из первых рук и поэтому может выступить в качестве переводчика для студента дома. Следующий отчет о керамике зуни взят из статьи г-на Кушинга, озаглавленной “Исследование керамики пуэбло как иллюстрация роста культуры зуни”.

Насколько можно судить по языку, самые ранние сосуды для воды зуни представляли собой деревянные трубки или куски тростника. Последние, должно быть, быстро уступили место использованию тыкв. Хотя тыква была большой и удобной по форме, ее было трудно транспортировать из-за ее хрупкости. Чтобы преодолеть это, она была заключена в грубое плетение. Об этом есть свидетельства среди зунов, в виде ряда грубо закрытых сосудов из тыквы, в которые, как говорят, переливалась священная вода из трубочек.

Это грубое начало плетения в сочетании с сосудами для воды указывает на развитие замечательных водонепроницаемых корзин юго-запада, объясняя также сходство многих их типичных форм с формами сосудов для тыквы. Название этих судов также подтверждает эту точку зрения.

Г-н Кушинг предполагает, что водонепроницаемые ивняки, которые когда-то были известны, какими бы сложными они ни были в изготовлении, вытеснили бы общее использование сосудов из тыквы. В то время как выращивание тыквы было ограничено ограниченными территориями, материалы для плетения были где угодно под рукой. Сосуды для плетения корзин были намного прочнее и долговечнее тыкв.

“Таким образом, мы можем заключить, ” продолжает м-р Кашинг, “ что до тех пор, пока предки пуэбло вели полукочевой образ жизни, плетение корзин заменяло гончарное дело, как это до сих пор происходит у менее развитых племен юго-запада, за исключением кулинарии”. Так, *ха ва су пай*, или кошонинос из Катаракт-Каньон, Аризона, в 1881 году, “еще не забыли, как варить пищу в водонепроницаемых корзинах с помощью горячих камней, и продолжали жарить

семечки, сверчков и кусочки мяса на плетеных подносах, обмазанных изнутри шероховатой глиной ". Круглая корзина-поднос, неплотно или плотно сплетенная, равномерно покрыта изнутри глиной, в которую замешано очень большое количество песка, чтобы предотвратить сжатие и последующее растрескивание при высыхании. Эту глиняную подкладку, пока она еще мягкая, руками как можно плотнее вдавливают в корзину, а затем дают ей высохнуть. Изготовленный таким образом поднос готов к использованию. Семена или другие вещества, подлежащие обжариванию, помещаются внутрь вместе с большим количеством тлеющих древесных углей; " они предназначены для быстрого вращения. "Очевидно, что эта глиняная облицовка должна затвердеть от постоянного нагревания и в некоторых случаях отделиться от своей ивовой матрицы,. Отделенная таким образом глиняная форма сама по себе была бы идеальным сосудом для обжига" (стр. 484, 485). Современное зунское название сковороды для запекания указывает на то, что неглубокий сосуд из прутьев, обмазанных глиной для запекания, дал начало фаянсовой сковороде для запекания.

В древней стране Зуну найдены сосуды той же формы, что и корзина-горшок или корзина для варки, до сих пор сохранившиеся у хавасупаи. Эти корзины являются хорошими примерами корзин спирально-свернутого типа.

"Воспользовавшись предложением, которое давали грубо отлитые в форму чаши для запекания, особенно после того, как было обнаружено, что при хорошем обжиге они противостоят воздействию воды так же, как и высокой температуры, древний гончар, естественно, попытался со временем воспроизвести корзину для варки в глине. Она обнаружила бы, что для достижения этой цели она не может использовать в качестве формы внутреннюю часть корзины для варки, как у нее была внутренняя часть подноса, потому что его горлышко было меньше корпуса. Она также не могла сформировать вазу, обмазав глиной внешнюю сторону сосуда, не только по той же причине, но и потому, что при высыхании глина сжималась настолько сильно, что трескалась или отслаивалась. Естественно, тогда она продолжила процесс, к которому привыкла при изготовлении бутылочки-корзинки. То есть она сформировала тонкую веревку из мягкой глины, которую, подобно обрывку корзины, намотала вокруг центра, чтобы сформировать дно, затем по спирали сама на себя, теперь увеличивая диаметр каждого витка все больше и больше, затем сокращая по мере продвижения вверх, пока не были достигнуты желаемая высота и форма. Поскольку глина была клейкой, каждый рулон прикрепляли к уже сформованному, зацепывая или прижимая друг к другу соединительные края через короткие промежутки времени по мере расширения. В результате получались гофры или углубления, удивительно напоминающие стежки при плетении корзин. Поэтому случайно изготовленные таким образом сосуды оказались настолько похожими на корзину, послужившую их моделью, что, очевидно, она не казалась завершенной до тех пор, пока эта особенность не была усилена искусством. Во всяком случае, большинство образцов, относящихся к этому типу керамики, особенно тех, что относятся к более ранним периодам, в течение которых он был преобладающим, отличаются вдавленным или надрезанным орнаментом, в точности воспроизводящим зигзаги, зубцы, шевроны, террасы и другие характерные элементы водонепроницаемого плетения. Очевидно, с аналогичной целью к горлышку у края сосуда были прикреплены два маленьких конусообразных выступа, которые, следовательно, можно рассматривать как остатки петель, с помощью которых концы ремешка-ручки прикреплялись к корзине для кипячения. Хотя в более поздние времена они были изменены в виде завитков, розеток и других витиеватых фигур, они сохранили вполне верные черты горшков спирального типа, и их даже иногда можно увидеть на посудах для

приготовления пищи современного Зуни”. Подтверждение связи между двумя видами сосудов содержится в их названиях, перевод которых - “свернутая в спираль корзина для приготовления пищи” и “свернутая в спираль глиняная корзина для приготовления пищи” (стр. 489-491).

Другие глиняные сосуды имели несколько иную эволюционную историю, но отправной точкой для них были подносы для еды из плетеных рулонов. Когда в результате совершенно естественного стечения обстоятельств на поверхность чаш стали наносить орнамент с помощью росписи, гладкая поверхность оказалась предпочтительнее рифленой, не только потому, что на нее легче ложилась краска, но и потому, что из нее получалась гораздо более красивая посуда для домашнего использования, чем если бы ее просто украшали старыми методами.

Позже наращивание крупных сосудов перестало осуществляться исключительно спиральным методом. “Выдолбленному куску глины придавали максимально грубую форму на дне корзины или в руке, затем помещали внутрь полусферической корзины-чаши и гладили до тех пор, пока он не выдавался наружу, чтобы соответствовать форме и немного выступать над краями своей временной формы, откуда его наращивали по спирали (рис. 55), пока не была достигнута желаемая форма, после чего его разглаживали скоблением”.



Рис. 55. Глиняный зародыш в форме основы с началом формирования спирали; стадия формирования сосуда Зуни; после обжарки.

Что касается использования древними народами Северной Америки текстильных подставок для глиняных сосудов в процессе изготовления, г-н Холмс[37] пишет: “Почти исключительно использовались сетки или мешки из податливых материалов. Они были нанесены на поверхность сосуда, иногда полностью покрывая внешнюю поверхность, а в других случаях - только корпус или часть корпуса. Сетки или другие используемые ткани обычно снимали до того, как судно было сожжено или даже высушено.... Во многих случаях я наблюдал, что были добавлены ручки и украшения, а также что в мягкой глине после удаления тканого полотна были сделаны оттиски и вырезанные узоры. После того, как судно будет полностью закончено и

слегка затвердеет, отпадет необходимость в опоре в виде сетки. Более того, я не сомневаюсь, что эти *ткани* использовались как для улучшения внешнего вида судна, так и для его поддержки в процессе строительства. В подтверждение идеи о том, что орнамент был ведущим фактором при использовании этих грубых тканей, у нас есть хорошо известный факт, что простые нити, расположенные в виде узоров, использовались многими народами только для украшения. Это было обычной практикой древних жителей Великобритании”[38] (стр. 398).

Важность применения таких наблюдений, как вышеизложенные, для изучения доисторической керамики Европы очевидна. В Америке летопись не прерывается; у нас, как и с подавляющим большинством наших археологических находок, мы имеем дело с фрагментами, и только путем тщательного соединения кусочков можно восстановить симметричное целое.

Доктор Клемм,[39] около полувека назад писал: “Имитация (натуральных сосудов) из глины предполагает многочисленные испытания. На Дружественных островах [Тонга[40]] мы находим сосуды, которые все еще находятся на ранней стадии развития; они сделаны из глины, слегка обожженной и покрытой плетением; такими же, по-видимому, были и древнейшие немецкие сосуды, поскольку на сохранившихся мы наблюдаем орнамент, в котором плетение имитируется вырезанными линиями. То, что больше не было нужно как необходимость, сохранялось как украшение”.

Доктор Дэниел Уилсон[41] говорит, что ранние британские урны, возможно, были “сначала укреплены, окруженные плетением из шнуров или тростника”.... Несомненно, что очень многие из вдавленных узоров на британской керамике были получены в результате отпечатка скрученных шнуров на влажной глине — преднамеренная имитация, возможно, незамысловатых углублений, первоначально сделанных плетеной сетью на более грубых высушенных на солнце урнах ”.

Профессор Тайлор[42] относится к экспериментам мистера Дж. Дж. Френча.[43] “Он покрыл корзины глиной и обнаружил, что плетеные узоры появились на всех глиняных сосудах, изготовленных таким образом; и он, кажется, думает, что некоторые сохранившиеся древние урны на самом деле были отлиты таким образом, судя по тому, что на выступе есть отметина, как будто плетение было завернуто поверх глиняного покрытия внутри”.

“На поверхности нескольких древних ваз или урн, найденных в Германии”, - говорит г-н Чарльз Рау[44], - “Я заметил отметины, которые напоминают плетение корзин; однако я сомневался, были ли они отпечатками, оставленными внутри корзин, или просто орнаментальными линиями, нанесенными на влажную глину. Тем не менее, даже в последнем случае может показаться, что такой вид орнамента был предложен прежней практикой лепки сосудов в корзинах ”.

Можно считать доказанным, что в ряде случаев формы горшков взяты с природных объектов или из сосудов, изготовленных из различных материалов. Мы не можем продемонстрировать это во всех случаях, да и не должны ожидать этого, поскольку, даже предполагая, что это было универсальным источником, мы не можем надеяться, что более ранние стадии сохранились для нас. Запись несовершенна, доказательства происхождения в одних случаях очевидны, а в других вероятны; в некоторых доказательствах их не хватает.

То, что относится к форме керамики, в равной степени относится и к ее украшению; часто их невозможно разделить. Реальная или примитивная техника изготовления также может проявляться в орнаменте и в качестве него, как, например, спиральные знаки на керамике,

выполненные методом намотки. Мы видели, что в некоторых местах для поддержки мягкой глины использовались плетеные ткани, и они оставили свой отпечаток. Если эти следы не были уничтожены ранее, они становятся нестираемыми после обжига керамики. Эти маркировки, обусловленные процессом изготовления, повторяются при изготовлении каждого сосуда, и, если их намеренно не сглаживать, в действие вступает ожидание, и их можно имитировать слегка условным способом, даже если они больше не встречаются в строительстве, как, например, когда больше не используются подставки или когда глиняная посуда вращается на круге.

Таким образом, различные методы плетения, переплетения, плетения сеткой и так далее могут быть перенесены в качестве скевоморфного украшения на керамику. Сначала они изготавливаются с помощью надрезов, смятия глины пальцами, применения вспомогательных катушек или кусочков глины и т.д. Даже случайные отпечатки ногтей, кончиков пальцев или орудий труда могли свидетельствовать об определенном украшении.

Позже, когда керамику стали украшать росписью, тот же вид орнамента был воспроизведен в новой среде, и поскольку изменившиеся условия требовали более свободного обращения, узоры претерпели различные преобразования.

Мистер Холмс[45] обсуждает модификацию орнамента (1) с помощью материала, (2) с помощью формы, (3) с помощью методов реализации (стр. 458).

(1.) Материал, из которого изготовлен предмет, должен оказывать совершенно определенное влияние на его отделку, и материал в очень большой степени зависит от местности. Металл, камень, глина, дерево, кость, кожа и текстиль настолько разнообразны по своей структуре, что требуют различной художественной обработки, и людям обычно требуется значительное время, чтобы определить, какая форма украшения является наиболее подходящей для предмета, изготовленного из определенного материала.

(2.) Формы украшенных предметов оказывают сильное влияние на используемые декоративные узоры. Украшение, как замечает м-р Холмс, первоначально нанесенное на сосуд заданной формы, приспособляется к этой форме почти так же, как костюм приспособляется к личности. Когда это потребуется для судна другой формы, могут потребоваться очень решительные изменения.

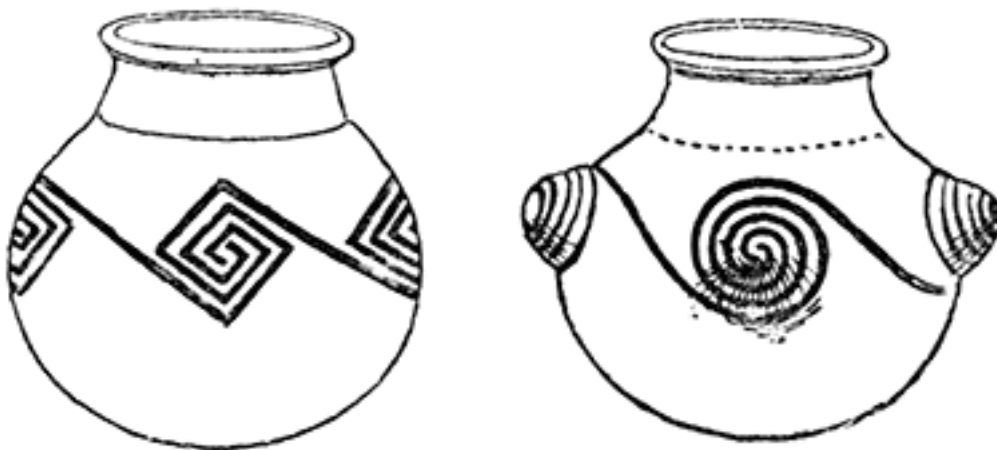


Рис. 56 и 57. Вариации мотива под влиянием формы. Керамика пуэбло; по Холмсу.

Древние народы пуэбло очень любили прямолинейные формы меандровых узоров, и найдено много глиняных сосудов, опоясанных красивым угловатым узором. (Рис. 56.) Однако, когда художнику приходится украшать сосуд с округлыми выступами в центральной зоне, ему очень трудно применить свой любимый прием, и он практически вынужден преобразовать свой угловой рисунок в спиральный меандр. (Рис. 57.)

(3.) Орнамент изменяется в зависимости от способа его выполнения, будь то резьба, лепка, роспись или чеканка; с ними тесно связаны особенности конструкции.

Почти все тканые ткани поощряют, даже вынуждают, использование прямых линий в своем декоре. Изогнутые линии отображаются в виде ступенчатых или ломаных линий. На рис. 58 схематично показаны две формы одного и того же мотива, выраженные в разных видах искусства. Криволинейный завиток от руки, который легко раскрашивается, вырезается или приобретает рельефную форму, благодаря конструктивному характеру текстиля приобретает квадратные формы, в результате чего получается прямоугольный изгиб. Кирпичная кладка, мозаика или полноцветная плитка также приводят к аналогичным результатам. На небольшой панели слева от рис. 59 видно, что небрежная или поспешная работа привела к закруглению углового крючка, который был передан керамике из текстильного источника. Я заметил, что спирали стали более угловатыми в Новой Гвинее; это произошло не из-за изменения используемого материала, а из-за предпочтения, которое аборигены Папуасского залива отдают прямым и изогнутым линиям. (Ср. рис. 11, 12.) Эти люди скопировали примитивные спирали, которые постепенно приобрели угловатый вид и превратились в прямолинейный меандр.

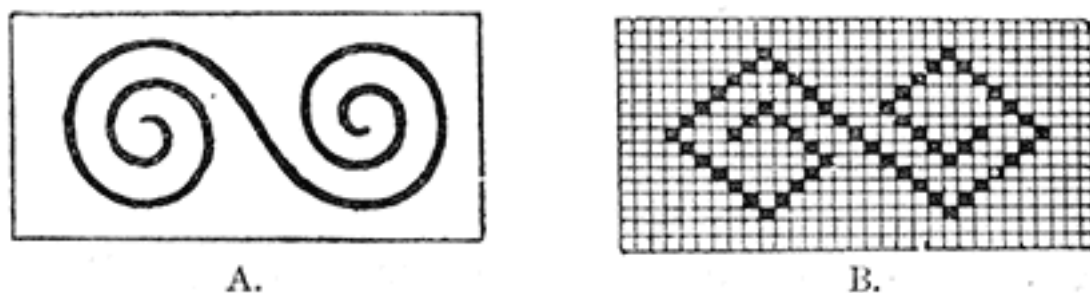


Рис. 58.—А, форма от руки; Б, форма, наложенная тканью. Формы одного и того же мотива, выраженные в разных видах искусства; после Холмса.



Рис. 59.—Схема рис. 60; после Холмса.



Рис. 60. Древняя ваза Пуэбло, провинция Тусаян. Высота и ширина вазы 14 дюймов; в честь Холмса.

Рис. 60 представляет собой рисунок раскрашенного большого глиняного сосуда из провинции Тусаян, в округе Чикито штата Колорадо. Из-за наличия изолированной ступенчатой линии в декоре мистер Холмс предполагает, что орнамент имел текстильное происхождение. Дизайн выполнен путем оставления белого цвета горшка и закрашивания черного фона. “Элемент рисунка”, в интерпретации мистера Холмса, показан черным цветом на рис. 61. Судя по рис. 60, который представляет собой изображение самого сосуда, рис. 59 является довольно точной копией рисунка; но на этой вазе нет ордера на то, что он соединил узор в виде завитков на каждом конце с охватывающей линией, как на рис. 61. Очевидно, что если бы этот дизайн был логически проработан, он выглядел бы так, как на последнем рисунке; возможно, так и на других вазах, но мистера Холмса, очевидно, интересует именно эта. Профессор Грюнведель^[46] обратил внимание на ошибку исправления рисунков аборигенов, поскольку мы тем самым

препятствуем изучению психологии аборигенов. Согласно используемому нами методу, нас интересует то, что происходит на самом деле, а не то, что могло бы быть.

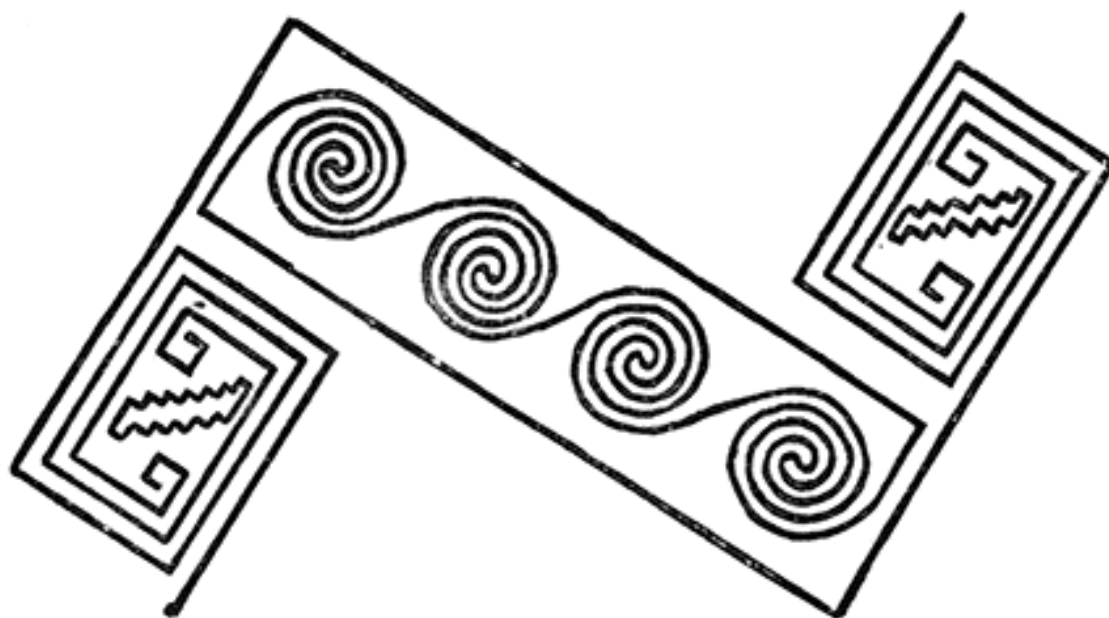


Рис. 61.— “Элемент конструкции” на рис. 60; после Холмса.

5. Каменные скеоморфы деревянных зданий.

Сэр К. Феллоуз,[47] в своем интересном отчете о своих путешествиях по Малой Азии обращает внимание на замечательные скальные гробницы, которые он обнаружил в Ликии и которые ясно доказывают, что эти гробницы были каменными моделями деревянных жилищ. В Antiphellus (табличка V., рис. 1) опалубка воспроизведена до мельчайших деталей - пазов и шипов. Стволы деревьев, уложенные горизонтально, чтобы закрывать камеру, имитируются в каменной кладке. Они выступают за стену и показывают свои концы в виде ряда круглых секций в середине антаблемента. Ствол дерева на каждом конце ряда был больше остальных и имел квадратную форму. Иногда все стволы имеют квадратную форму, как это можно видеть в Ксанфе (Фото V., рис. 2); и мы являемся свидетелями, как указывает доктор Марч, происхождения хорошо известного греческого орнамента под названием “гутта”. Он также обращает внимание на тот факт, что скевоморфы древесины сильно пострадали от норманнов, как и в различных узорах их заготовок; в то время как на их капителях часто изображены срезы не только ветвей, отходящих от ствола дерева, но и окружающей коры. (Табличка I., рис. Б.)

Еще одна скальная гробница в Антифелле (табличка V., рис. 3) показан ряд прямоугольных стволы, выступающих за пределы здания, как это было бы естественным в любом деревянном доме, длина которого превышает его ширину. В том же здании есть внешние признаки второго этажа. Это только признаки, поскольку истории не существует. Устройство является скевоморфом, потому что оно не функционирует. “Но мы понимаем, - снова цитирую доктора Марча, — происхождение нашего ”струнного курса“, и мы признаем одну из многих причин, заложенных в наследственной тренировке зрения нашей расы, почему вид большой непрерывной поверхности вызывает в уме чувство разочарования, чувство неудовлетворенного ожидания, тоску, о которой поет Худ...”

“Стена настолько глухая,
Что я благодарю свою тень
За то, что она иногда падает на нее!”

Фронтоны крыш старинных домов часто образовывались изогнутыми ветвями деревьев, пересекающимися друг друга по гребню, о чем свидетельствует этрусская урна-хижина из Монте-Альбано (Табличка I., рис. В) и помпейские настенные росписи. (Табличка V., рис. 4.) Законченную обработку фронтона из изогнутых ветвей можно увидеть в гробнице в Антифелле. (Табличка V., рис. 3.)

На деревянных оригиналах скальных гробниц Малой Азии (Фото V., Рис. 2, 3) можно увидеть рождение фронтона, который, возникнув как конструктивная необходимость, был увековечен в камне как венец славы греческих храмов и с тех пор остается декоративным дополнением к зданиям или бесполезным украшением самой скромной домашней мебели. (Табличка I., рис. D-F.)

6. Скевоморфная Неуместность.

Мы видели, что по мере того, как бронзовые орудия труда приходили на смену кельтам эпохи неолита, крепление последних становилось скевоморфным украшением первых. Когда тапа заменила рогожку, условный орнамент ранней ткани был перенесен на материал, который сам по себе не накладывал особых художественных ограничений. То же самое и с керамикой, когда она была получена из корзин или подсказана ими; плетение отпечаталось на глине, в буквальном или переносном смысле, в зависимости от обстоятельств, и с тех пор горшки были обречены на орнамент, подобный корзине, до тех пор, пока возможности глины не позволили горшку освободиться от ограничений корзины. Во всем вышесказанном мы видим преемственность функций, и не очень удивительно, что признаки структуры упорно сохранялись.

Повсюду человеческий разум привык к определенным местным образцам, конструкциям и структурам. Они связаны со священными ассоциациями семьи и религии, с зелеными воспоминаниями детства и как бы врезались в сознание индивида. Для многих новые проекты не имеют ценности; они не вызывают сочувствия, они лишены ассоциаций; подобно чужеродным растениям, они чахнут и умирают.

Удовольствие, которое люди получают от красоты, побуждает их украшать почти все, что допускает украшение, и чаще всего копируются старые узоры. Таким образом, получается, что они разбрасываются беспристрастной рукой и часто без какого-либо учета целесообразности. Под неуместностью я не хочу подразумевать, что украшение может быть неподходящим, а просто что оно не имеет никакого значения с точки зрения украшенного предмета. Как правило, декоративное искусство менее развитых народов гораздо более уместно[48], чем у цивилизованных. Возможно, мы не имеем ни малейшего представления, но чем больше мы узнаем, тем более подходящим нам кажется украшение. Символы религиозных церемоний обычно изображаются на утвари, используемой в этом обряде; перенос таких символов на чисто светские предметы явно был бы неуместным украшением. Наши знания о точном использовании предметов в этнологических коллекциях и значении их формы и убранства во

многих случаях настолько несовершенны, что мы не в состоянии критиковать их уместность; но нам стоит только взглянуть на предметы повседневной жизни вокруг нас, чтобы увидеть, что украшения столь же часто неуместны, сколь и уместны. Будет доставлять постоянное удовольствие пытаться проследить скеоморфное (или “техническое”, как это иногда называют) происхождение многих паттернов, которые далеко продвинулись и в конце концов оказались в странной компании.

II.—Декоративное преобразование природных объектов.

От вещей, сделанных руками, я теперь перехожу к природным объектам, чтобы мы могли увидеть, как и они используются и модифицируются первобытными людьми.

Природные объекты естественным образом делятся на два основных класса — неодушевленные и одушевленные предметы; другими словами, физические явления и живые существа.

1. Физикоморфы.

Под термином “физикоморф”^[49] Я предлагаю описать любое представление объекта или операции в физическом мире. Небеса и все силы, находящиеся на них, изображались во все века разными народами — обычно, но не неизменно, с каким-то мистическим или религиозным значением.

Главной из страшных сил воздуха была гроза с сопутствующими ей раскатами грома и молниями. Они произвели впечатление на воображение человека не только из-за своего величия, но и из-за бессилия человека. Гром - это голос бога, молния - его разрушительная и взрывная энергия.

Самый очевидный признак молнии - зигзагообразная линия - практически повсеместен. Точно так же солнце по-разному изображается в виде звезды с несколькими или многими лучами; в виде круга, с вписанным в него крестом или звездой, или с лучами, выступающими с его периферии. Простой диск, или чаще полумесяц, обозначает луну.

Поскольку небесные силы так часто ассоциируются с небесами, небесные явления и тела начинают представлять эти космические божества, и рождается символизм. На следующих страницах я коснусь некоторой символики физикоморфов в Америке; позже, говоря о религии и ее символизме, я рассмотрю аналогичные символы в Старом Свете.

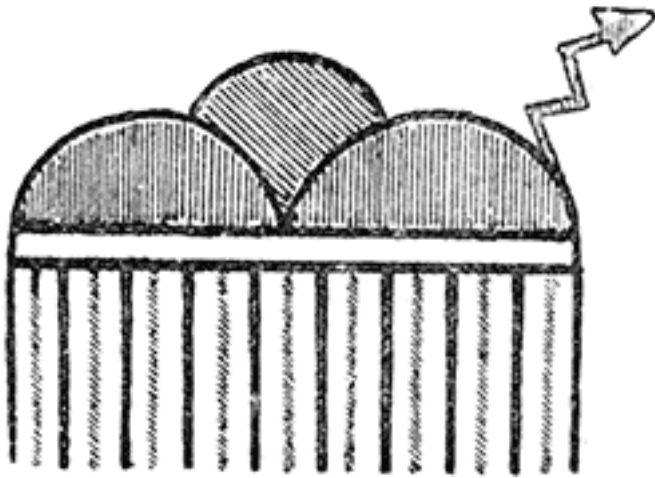


Рис. 62. Современный символ дождя Моки; в честь Холмса.

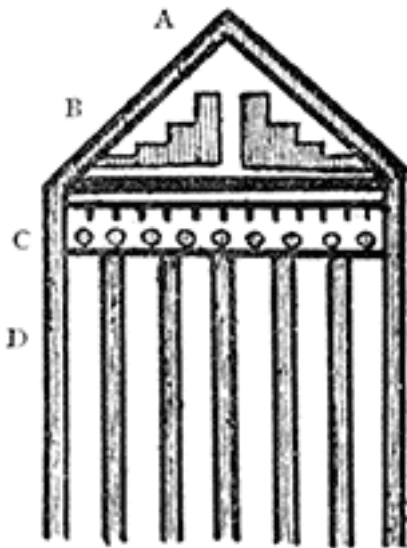


Рис. 63. Декоративная деталь из древнего сосуда для лекарств Пуэбло; в честь Холмса.

Символика их автотонов активно и с сочувствием изучалась и до сих пор изучается американскими антропологами, о чем свидетельствует ценная статья[50] Ф. Х. Кушинга, который отмечает: “Полукруг классифицируется как символ радуги; тупой угол — неба; зигзаг - молнии; террасы - горизонтов неба, и модификации последнего как мифического ”древнего священного места пространств"" и так далее.

Объединяя несколько этих элементарных символов в одном устройстве, иногда прекрасно выражалась мифическая идея. Например, на рис. 62 изображен тотемный значок, который майор Дж. У. Пауэлл получил от племени моки пуэбло в Аризоне в знак своего посвящения в род дождя этого народа. Более ранняя и простая форма этого встречается на очень древнем сосуде для священных лекарств. (Рис. 63.) Небо (А), древнее место пространств — область небесных богов — (В), линии облаков (С) и падающий дождь (D) объединены и изображены, символизируя бурю, которая была целью наставлений, ритуалов и церемоний, атрибутом которых был кувшин.

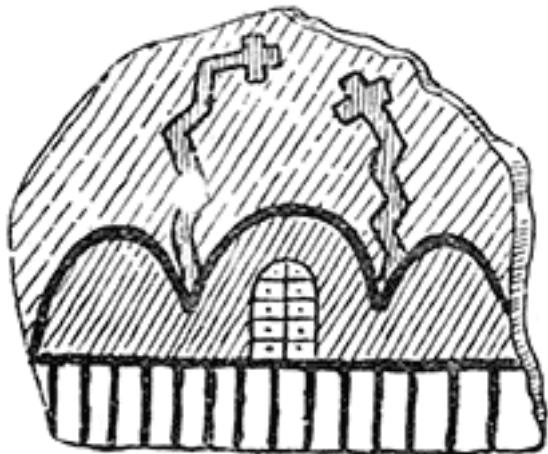


Рис. 64. — Плитка из дождевых облаков Южного дома в церемонии Тусаян; через несколько минут.

Доктор Дж. Уолтер Фукс в более поздней статье, озаглавленной “Несколько летних церемоний в пуэбло Тусаян”,[\[51\]](#) дает интересный отчет о церемонии игры на флейте. Описано несколько древних плиток с изображением дождевых облаков; одна из них (рис. 64) находилась в комнате Южного дома, где находился алтарь. “Как и у его собрата, у этой плитки был символ *O'-tow-uh* [облака] с падающим дождем и двумя изображенными на нем змеями-молниями. На белом фоне также было четырнадцать широких черных параллельных линий, изображающих падающий дождь. Три полукруга дождевых облаков были очерчены широкой черной полосой над падающим дождем. Поле облаков было коричневым, а в среднем облаке, которое было самым большим, находилась традиционная половина початка кукурузы,[\[52\]](#) состоящая из двух параллельных рядов прямоугольных зерен, каждое с точкой посередине. Зеленое поле занимало всю поверхность плитки над фигурами дождевых облаков. На этой области, поднимающейся из углубления, отделяющего латеральное от медиального дождевое облако, по одному с каждой стороны, был изображен коричневый зигзагообразный рисунок молнии, очерченный черным. У каждого из них на голове была простая террасная *на'к-тци* [террасная табличка, помещаемая на голову определенных фигур]” (стр. 121).

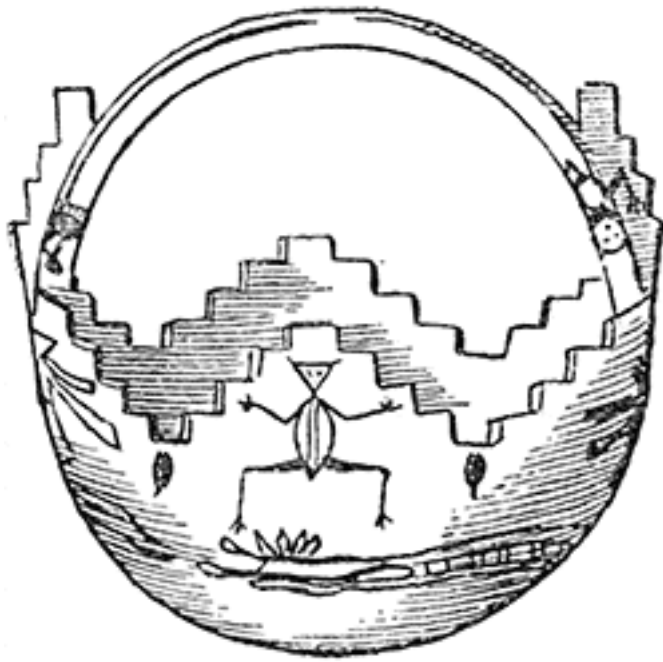


Рис. 65. Молитва Зуни—чаша для еды; после кушинга.

Мистер Кушинг[53] обратил внимание на чашу, форма и оформление которой символичны. Он говорит: “Таким образом, на всех священных сосудах, от барабанов обществ эзотерической медицины жрецов и всех относящихся к ним ваз до керамических принадлежностей священного танца или *Ка’ка*, все украшения были намеренно символическими. Из этого многочисленного класса сосудов я выберу только один для иллюстрации — чашу для молитвенной трапезы *Кьяка*. (Рис. 65.) При этом важны как форма, так и орнаментация. Объясняя, почему форма этого сосуда считается символической, я процитирую отрывок из “мифа о сотворении мира” в том виде, в каком я изложил его в статье о происхождении кукурузы, принадлежащей к серии статей “Хлебные начинки зуни”, опубликованной в этом году [?1882] в the Millstone из Индианаполиса, штат Индиана. ‘Разве чаша не является эмблемой земли, нашей матери? Ибо от нее мы черпаем пищу и питье, как младенец черпает пищу из груди своей матери; и кругл, как край чаши, горизонт, окаймленный горами, откуда поднимаются облака’. Это относится к чашечке для лекарств, а не к чашечке с ручкой, но я буду применять ее в той мере, в какой это применимо к последнему. Две террасы по обе стороны от ручки символизируют ‘древнее священное место пространств’, ручка представляет собой линию неба и иногда изображается в виде радуги. Теперь украшения немного сложнее. Мы легко можем понять, что они изображают головастика, стрекозу, а также лягушку или жабу. Все это легко интерпретировать. Поскольку головастик часто посещает водоемы весной, он был принят как символ весенних дождей; стрекоза летом парит над водоемами, следовательно, символизирует летние дожди; а лягушка, созревающая в них позже, символизирует дожди более поздних сезонов; поскольку все эти водоемы образовались из-за осадков. Когда иногда фигура священной бабочки заменяет фигуру стрекозы или чередуется с ней, это символизирует благодетельность лета; поскольку, следуя обратному порядку рассуждений, зуни думают, что бабочки и перелетные птицы приносят теплое время года из “Страны вечного лета”.

“На сосудах особого назначения, подобных тем, которые мы только что заметили, особые фигуры могут рассматриваться как символы. В других классах, какими бы явно условными и выразительными ни казались украшения (за исключением тотемических рисунков), разумно проявлять большую осторожность в их интерпретации как преднамеренных, а не просто имитационных”.

Изучение символов - особенно трудная задача, и нет ни одной области нашего предмета, которая содержала бы столько ловушек для неосторожных. Два следующих абзаца, соответственно, написаны господами. Холмс и Кушинг,^[54] содержит полезное предупреждение:—

“Есть те, кто, видя эти формы уже наделенными символизмом, начинают с того, что я считаю неправильным завершением процесса. Они выводят форму символа непосредственно из символизируемой вещи. Таким образом, нынешний свиток у многих рас считается символом воды, и его происхождение приписывается буквальному изображению изгиба волн. Более вероятно, что свиток стал символом моря спустя долгое время после его появления благодаря средствам, подобным описанным выше, и что ассоциация возникла в результате наблюдения случайных сходств. Эта же фигура, используемая индейцами внутренних районов континента, считается символом вихря, и вполне вероятно, что любой народ, использующий символы, найдет в чертах и явлениях своего окружения, какими бы они ни были, достаточное сходство с любым из своих декоративных приспособлений, чтобы вызвать символическую ассоциацию” (стр. 460).

“Как к свитку, или спирали, так и к ладу, а также к их модификациям столетия спустя, пуэбло придавали особое значение. Те, кто бывал на Юго-западе и проезжал по широким бесплодным равнинам поздней осенью или ранней весной, были поражены, обнаружив начертанные на песке без всякой видимой причины идеальные концентрические круги и завитки длиной в несколько ярдов, причем такие правильные, как будто нарисованные искусным художником. Круги образуются ветром, который гонит частично сломанные стебли сорняков все вокруг и вокруг мест их прикрепления, пока волокна, с помощью которых они закреплены, не разорвутся и стебли не унесет ветром. Спираль образована стеблями травы с красной верхушкой и разновидности ченоподиума с круглой верхушкой, которые вихрем уносятся вперед, но все время огибают их густые клейкие верхушки. Пуэбло, наблюдая за этими отметинами, особенно за тем, что они в изобилии появляются после шторма, удивлялись их сходству с печатными свитками на керамике их предков. Даже сегодня они верят, что следы на песке - это следы вихря, который в их мифологии является богом с такой самобытной личностью, что предполагается, что кружащий орел связан с ним. Поэтому они, естественно, объяснили отмеченную выше аналогию выводом о том, что их предки, рисуя спираль, намеревались символизировать вихрь, изображая его следы. С тех пор свиток рисовался на определенных видах керамики для обозначения вихря и его модификаций (например, с помощью цветового знака, принадлежащего любому из ”шести регионов”) для обозначения других персонифицированных ветров” (стр. 515).

Интересно отметить, что цвета часто носят символический характер. Так, в примечании к стр. 111, лок. цит. по, доктор Фукс говорит: “Красный - это цвет юга, желтый - севера, синий - запада и белый - востока. Однако для запада доступный используемый пигмент имеет зеленый цвет,

хотя синий - это цвет, соответствующий западу”. Переписка о цветах ветров велась в Академии в 1883 г. Доктор Уитли Стоукс указывает (стр. 114), что у майя Юкатана красный цвет ассоциировался с востоком, белый - с севером, черный - с западом, а желтый - с югом. (Ср. Бринтон, Журнал фольклора, i. стр. 246.) В Ирландии восток был фиолетовым; юг - белым; север - черным; и запад - серовато-коричневым; подветрия между Южным и восточным были красными и желтыми соответственно; между Южным и Западным - зелеными и синими; между северным и западным - серыми и темно-коричневыми; между северным и восточным - темно-серыми и крапчатыми. Профессор Макс Мюллер (стр. 302) отмечает, что у навахо E. темный; S. голубой; W. желтый; N. белый (ср. Mathews, амер. Anth., апрель 1883 г.); а в Веде E. было красным; S. - белым; W. - темным или темно-синим; и N. - очень темным. Наконец, м-р Хильдерик Френд (стр. 318) говорит, что в Китае и на древней Яве было пять божеств или правил — (1) черное, вода, N.; (2) красное, огонь, S.; (3) зеленое, дерево, E.; (4) белое, металл, W.; (5) желтое, земля, середина. У полковника Гаррика Мэллери также есть некоторые заметки по этому вопросу, представитель Четвертой Анны. Этнол. бюро, Вашингтон, стр. 53, и Десятая энн. Респ., стр. 618.

Очень редко пейзажи рисуются дикарями исключительно в декоративных целях. Карты, планы или диаграммы, которые фактически представляют собой своего рода срез высоты или даже вид с высоты птичьего полета, могут быть обозначены в мнемонических или директивных целях (стр. 209); но графические виды настолько редки, что стоит привести иллюстрацию одного из них (рис. 66), который я нашел выгравированным на бамбуковой трубке из Торресова пролива в Музее Фелькеркунде в Берлине.

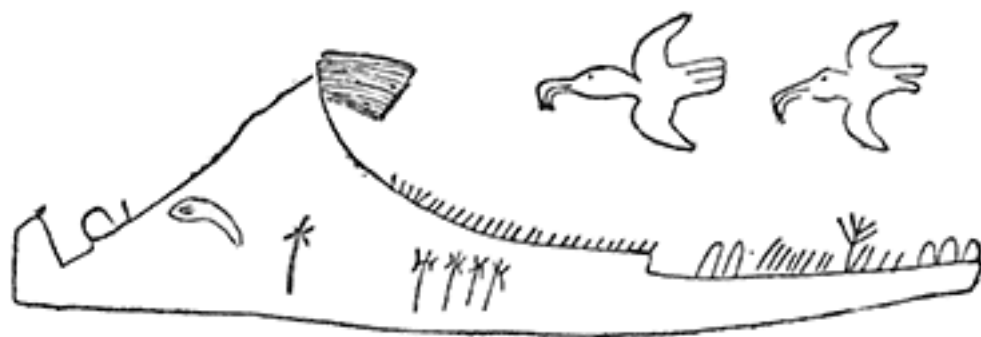


Рис. 66. Изображение пейзажа, выгравированного на бамбуковой трубке, в Берлине; три восьмых натурального размера.

Я почти не сомневаюсь, что здесь подразумевается остров Мер, учитывая форму холма и наличие куполообразных строений, которые, как я полагаю, являются хижинами-ульями, характерными для восточного племени Торресова пролива. Я добавляю для сравнения грубый набросок (рис. 67) этого острова, который я сделал, если смотреть с юго-запада на запад.

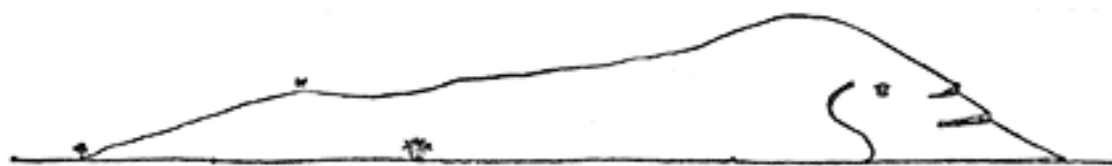


Рис. 67. Эскиз Мера (остров Мюррей), сделанный автором с юго—запада на запад, с изображением холма Гелам.

У туземцев есть легенда, что этот холм, “Гелам”, изначально был дюгоном; и я полагаю, что знак глаза на рисунке туземца предназначен для обозначения глаза Гелама, “Гелам дан”, а выступ в крайнем левом углу указывает на нос Гелама, “Гелам пит”, небольшой выступающий скалистый откос в верхней части острова, который на рисунке сильно преувеличен. Я полагаю, что разлом в земле на рис. 66 под первой птицей указывает на холм “Коркор”, который образует хвост дюгона на моем рисунке и который является одним из концов кратера вулкана в форме подковы. Часть, простирающаяся за пределы этого места, представляет собой лавовый поток, который образует северо-восточную половину острова.[55] Растительность предложена очень поверхностно. Я не знаю, для чего предназначены линии, идущие от вершины холма. Я должен добавить, что для приблизительной топографической точности исходное изображение должно быть перевернуто,[56] предполагая, что моя идентификация верна. Я предполагаю, что произошло следующее: — Художник намеревался изобразить Мер (остров Мюррей), и он нарисовал вершину главного холма, Гелам, с очень характерной точки зрения (у меня есть собственные эскизы, похожие на этот); чтобы придать реалистичности, он вставил глаз, который представляет собой выступающую глыбу вулканического пепла, и добавил нос. Этот вид наводит на размышления, но он невозможен, и мне кажется, что это характерно для большей части изобразительного искусства дикарей.

2. Биоморфы.

Термины “зооморф” и “филломорф” использовались для обозначения в искусстве растений и животных. Хотя человек, с зоологической точки зрения, является всего лишь высшим животным, удобно сохранить термин “антропоморф”, который использовался некоторыми авторами для выражения представлений о человеческой форме. Все три термина относятся к живым существам, отсюда уместность отнесения их к общему обозначению “биоморф”. Биоморф - это репрезентация всего живого в отличие от скевоморфа, который, как мы видели, является репрезентацией чего-либо созданного, или физикоморфа, который является репрезентацией объекта или операции в физическом мире.

Тот факт, что в оригинале биоморфа присутствует жизнь, в большинстве случаев оказывает влияние на сам биоморф, так что он приобретает то, что можно было бы назвать почти заимствованной жизнеспособностью.

Отличительные действия или качества любого живого существа, особенно в случае животных, очень часто заставляют воспринимать их как символы этого конкретного качества. Например, безобидный, нежный и ласковый голубь, который занимается только родительскими заботами, стал символом мира. Есть и другие причины, на которые будет сделан намек, которые сделали биоморфы очень важными в декоративном искусстве.

Биоморфы обладают одной характеристикой своих оригиналов. У них есть история жизни. Все организмы рождаются, растут и умирают. В процессе своего роста все они претерпевают большие или меньшие изменения. Иногда эти изменения, как в метаморфозах большинства насекомых, привлекали внимание наименее наблюдательных и казались настолько значительными, что использовались для иллюстрации религиозных доктрин. Происходящие ли при дневном свете, открытые для случайного наблюдения, или скрытые в темноте, или

заключенные в яичную скорлупу, чудесные превращения неизменно сопровождают более ранние стадии развития животных, начиная со стадии яйца. Разработка отражает эволюцию, история которой детально прорабатывается терпеливыми исследователями одной из самых увлекательных областей науки — эмбриологии.

Теперь нам нужно проследить рождение, эволюцию и распад биоморф, и мы обнаружим, что эта тема едва ли менее наводящая на размышления и интересная, чем тема самих животных.

Биоморфы представлены для различных целей и с другими представлениями могут быть классифицированы в соответствии со схемой, приведенной во вводном разделе (стр. 8).

А. Представление абстрактных идей о жизни.

Даже такая абстрактная идея, как Принцип Жизни, или Жизненная Энергия, нашла отражение в декоративном искусстве. “На каждом классе сосудов для еды и воды, в коллекциях как древней, так и современной керамики пуэбло (за исключением кувшинов и некоторых священных сосудов), можно наблюдать как уникальную, но почти постоянную особенность, что опоясывающие линии, часто даже декоративные зоны, остаются открытыми или, так сказать, не закрыты с торцов”, - пишет Кушинг[57] (стр. 510), которая добавляет: “Я спросила индианок, когда увидела, как они с большой тщательностью обустраивают эти маленькие пространства, почему они так старались оставить их открытыми. Они ответили, что закрывать их было ‘страшно!’ — что это небольшое пространство через линию или зону на судне было ‘выходным путем жизни или существа’. Как получилось, что ее впервые оставили открытой и почему считали ‘тропой выхода’, они не могли сказать. Когда женщина изготовит и раскрасит сосуд, она с облегчением скажет вам, что это ‘Созданное существо’; когда она ставит сосуд в печь, она также кладет в него и рядом с ним еду. Предполагается, что шум, издаваемый кастрюлей при ударе или при тушении на огне, является голосом связанного с ней существа. Звон горшка, когда он разбивается или внезапно трескается при горении, - это крик этого существа, когда оно убегает или отделяется от сосуда. О том, что она исчезла, свидетельствует тот факт, что разбитая ваза никогда не звучит так, как в целости. Это смутное существо никогда не кричит яростно без причины; но предполагается, что оно приобретает способность делать это путем имитации; следовательно, никто не поет, не насвистывает и не издает других странных или музыкальных звуков, напоминающих звуки фаянса, при обстоятельствах, описанных выше, во время разглаживания, полировки, покраски или других процессов отделки. Они думают, что существо, вызванное таким образом, наверняка будет стремиться вырваться наружу и при этом разобьет сосуд”. В их родной философии и поклонении воде предполагается, что последняя содержит источник продолжения жизни, следовательно, жизнь также обитает в сосуде, содержащем воду, и когда-то в нем была вода, и в силу этого он содержит источник жизни. “Если бы опоясывающие линии внутри миски для еды, снаружи кувшина для воды, были закрыты, не было бы выхода для этого невидимого источника жизни, его влияния или дыхания”. Пытаясь разобраться в происхождении этого, Кушинг указывает, что очень “трудно плавно соединить линию, вырезанную вокруг глиняного горшка, пока он еще мягкий, и что эта трудность возрастает, когда декоративная лента накладывается рельефно. Естественным следствием такого затруднительного положения было бы оставить концы несвязанными, что дикари действительно часто и делали. Когда декоративным средством становится краска, а не надрез или рельеф, линии или полосы остаются несвязанными в целях имитации. Как поймут те,

кто знаком с Ранней историей человечества Тайлора, "миф о наблюдении", подобный описанному выше, будет создан в последующие века".



Рис. 68. Кувшин для воды в Пуэбло; после тушения.

Душа или дух, который, как предполагается, выходит из человека после смерти, часто изображается в христианском искусстве в виде миниатюрного человека или крылатого чудовища, в виде бабочки древними греками или по-разному разными народами. Души умерших людей могут быть воплощены в живых плодоядных летучих мышах, [58] птицы-фрегаты, [59] крокодилы, [60] ящерицы, [61] акулы, [62] или другие животные. При определенных условиях изображение любой из этих форм было бы символом души.

Голубь, пламя (или языки) огня, ветер и другие эмблемы символизируют дух в христианском искусстве.

В. Филломорфы.

Часто отмечалось, что растительные формы редко представлены дикарями. Возможное объяснение можно найти в том факте, что растительная жизнь настолько пассивна, что она ничего не предпринимает активно или агрессивно по сравнению с неумемной жизнестойкостью животных. Таким образом, она не производит впечатления на воображение отсталых народов.

Другое объяснение было предложено мне доктором Колли Марч. Потребность в украшении основана на ожиданиях. Глаз настолько привык к чему-либо в определенной ассоциации, что, когда этого не видно, возникает чувство потери. У диких народов глаз привык останавливаться на растительных формах, которые всегда присутствуют. Чувство потери может возникнуть только тогда, когда они перестают присутствовать, как в исключительных обстоятельствах в пустынных местах или обнесенных стенами городах.



Рис. 69. Рисунок на основе листа пальмито, племя бакайри, Центральная Бразилия; по фон ден Штайнену.

Весьма вероятно, что предполагаемая скудость орнаментов, заимствованных из растительного мира у первобытных народов, может быть частично вызвана тем, что мы не распознали их как таковые. Их условности отличаются от наших, и они часто довольствуются тем, что нам кажется очень несовершенным реализмом. Кто, например, узнал бы на рис. 69 листья маленькой “капустной” дикой пальмы? И все же, по словам профессора фон ден Штайнена, узор на этой раскрашенной табличке из коры племени бакайри в Центральной Бразилии имеет такое значение (см. стр. 175).

Отсталых людей нужно учить видеть красоту в природе, и очень сомнительно, что им нравится элегантность формы цветка или листа. Мы знаем, что яркие цвета нравятся всем, и именно цвет или аромат цветов и листьев заставляет носить их или использовать в декоре.

Один из очень немногих известных мне примеров использования растительных форм в украшениях аборигенами Британской Новой Гвинеи встречается вдоль реки Флай (рис. 4, 8). Эти туземцы любят украшать свои барабаны листьями, следовательно, может случиться так, что по принципу ожидания листья становятся мысленно связанными с украшением барабана и, как следствие, часто вырезаются на барабанах, а оттуда, из-за ограничения чувства ожидания, переносятся на трубы и другие предметы; обычное украшение становится выгравированным орнаментом. С другой стороны, река Флай, по-видимому, была культурным маршрутом (стр. 28, 70), и использование растительных мотивов (если большинство этих приспособлений действительно таковы) может быть частично обусловлено влиянием Малайзии. Доктор М. Улэ [63] указывает, что “Влияние растительного орнамента Восточно-Индийского архипелага также обнаружено в Западной части Новой Гвинеи. Хотя это в значительной степени характерно для западной части Ост-Индского архипелага, в единичных случаях этого нет и в восточной. Растительные орнаменты с перфорированной резьбой известны из Хальмахеры, которые образуют точную параллель с резьбой из залива Гелвинк. Кроме того, растительный орнамент встречается в заливе Гелвинк также отдельными четырехлепестковыми цветами, как на Целебесе, Хальмахере, Тиморе и Борнео. [Растительные гирлянды обнаружены на объектах из окрестностей заливов Гелвинк и Гумбольдт.] Полный усик с четырехлучевыми листьями [или цветами] встречается в виде рисунка на керамической колотушке из залива Гумбольдт. [64] Заслуживающие доверия примеры из более восточных районов Северной Новой Гвинеи либо отсутствуют, либо пока не зарегистрированы. Влияние западного растительного орнамента ощущается также на юго-западе Новой Гвинеи в районе между заливами Камрао и Этна. Образование крестообразного узора за счет расположения четырех раковин Насса, которое встречается не только в заливе Гелвинк, но и на юго-западе Новой Гвинеи у реки Вамука, по-видимому, связано с влиянием растительного узора, часто встречающегося четырехлепесткового цветка”.

В центральном районе Британской Новой Гвинеи, по-видимому, снова встречаются растительные формы (рис. 21). Я говорю “появляются”, поскольку, если нет прямой информации от местных жителей, всегда рискованно строить догадки относительно значения того или иного рисунка. Причина появления этих конструкций в настоящее время довольно неясна, но не может быть никаких сомнений в том, что для них есть причина, и к тому же веская.

Там, где растения представлены дикими народами, мы, вероятно, обнаружим, что, как правило, их использование обусловлено в первую очередь другими причинами, а не выбором красивых форм и изящных изгибов ради них самих. Очень хороший пример этого можно найти среди магических узоров на гребнях малаккских негритосов, и я бы отослал читателя к разделу о Симпатической магии (стр.235), где этому уделяется значительное внимание. Возможно, что этот четырехлучевой цветок, которому приписывают магические свойства, тот самый, который, как указал доктор Улэ, так широко распространен в декоративно-прикладном искусстве Малайского архипелага и Северной части Новой Гвинеи.

Немногие растения проникли в психическую жизнь человека в такой степени, как лотос. Пищевые растения, которые обеспечивают его организм пищей, как таковые редко попадают на страницы искусства. Даже те, которые используются для ферментации, не обязательно выглядят намного лучше. Главным исключением является виноградная лоза, которая благодаря своей грациозной манере роста, декоративным листьям и гроздьям винограда легко поддается художественной обработке, но в данном случае, вероятно, именно из-за "вина, которое радует сердце человека", а не из-за красоты лозы, эта лиана стала излюбленным мотивом в декоративном искусстве. Однажды достигнув входа, вызывая к низшим чувствам, виноградная лоза сохранила свое положение, удовлетворяя высшие. Однако эта глава в истории искусства еще не написана.

Ни простая полезность, ни внутренняя красота, по-видимому, не являются необходимым условием для создания растительной жизни в декоративном искусстве. Только, так сказать, когда растения наделяются душой, когда в них читается внутренний смысл, они становятся бессмертными.

Лучший пример этого можно найти в истории использования лотоса в декоративно-прикладном искусстве. Религия ввела это, символизм установил, а привычка или ожидание сохранили это.

Лотос и его странствия.

Поскольку из-за путаницы египетского лотоса с розовой кувшинкой возникло много ошибок, необходимо четко различать их.

Белый лотос (*Nymphaea lotus*) и Голубой лотос (*N. caerulea*), которые являются лишь цветной разновидностью первых, имеют дискообразный лист, расщепленный почти до центра, который плавает на поверхности воды. Чашечка имеет всего четыре грубых чашелистика темно-зеленого цвета, которые полностью закрывают бутон до тех пор, пока он не начнет раскрываться. По мере распускания нежные белые или сапфирово-голубые лепестки резко контрастируют с чашелистиками. С четырех точек зрения на раскрытый цветок будут видны центральный и два боковых чашелистика, часто, когда цветок начинает увядать, чашелистики загибаются книзу, но лепестки не раскрываются в большей степени, чем показано на прилагаемом рисунке (рис. 70), на котором также будет видна характерная семенная коробочка с розеткообразной вершиной.

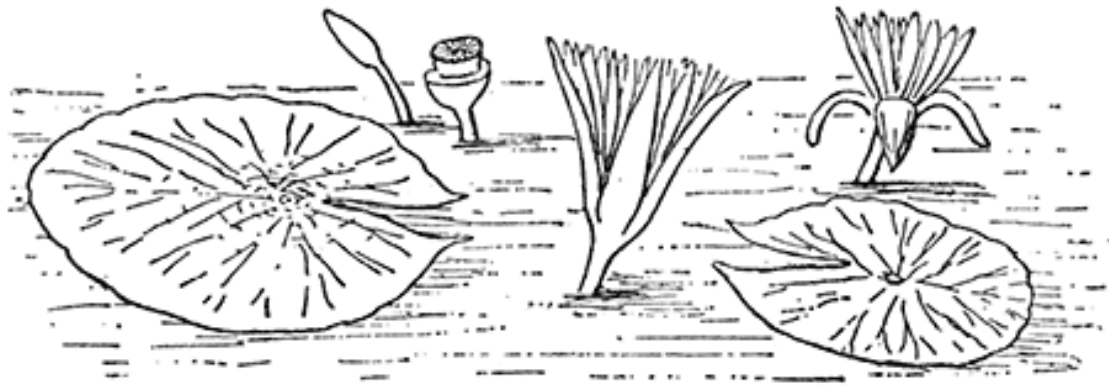


Рис. 70. — Грубый набросок египетского лотоса (*Nymphaea lotus*); по оригинальным рисункам профессора Гудьера.

Розовая кувшинка, или водяной боб (*Nelumbium speciosum*), по словам профессора Гудьера,[\[65\]](#) не представлена в египетском орнаменте. Его листья (рис. [71](#)), торчащие прямо из воды, имеют колокольчатую форму, а не щелевидную. Чашечка имеет многочисленные, перекрывающиеся друг друга, чешуевидные чашелистики. Цветок широко раскрывается, и широкие лепестки исчезают из виду при распускании соцветия. Семенной коробочек напоминает носик лейки. Сэр Дж. Дж. Уилкинсон говорит,[\[66\]](#) “Нелумбиум, распространенный в Индии, больше не растет в Египте, и забота, проявленная при его посадке раньше, кажется, показывает, что он не был местным в Египте”.

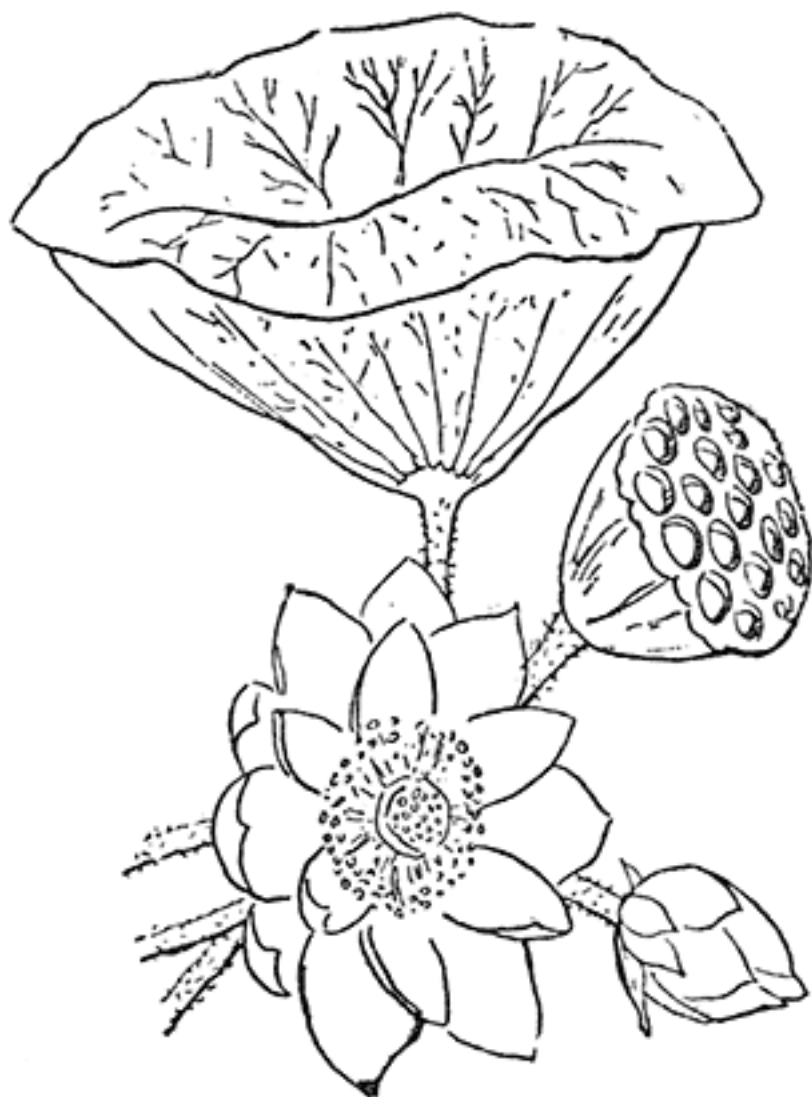


Рис. 71. Эскиз индийского лотоса (*Nelumbium speciosum*); после описания Египта: Histoire Naturelle, от Goodyear.

В каждой книге, посвященной Древнему Египту, можно увидеть многочисленные фигуры лотоса либо в сценах, иллюстрирующих культ какого-либо божества, либо в качестве священных символов, либо в более поздние времена использовавшиеся просто для декоративного эффекта. То же замечание применимо, хотя и в меньшей степени, к искусству Халдеи, Ассирии, Персии, Индии, Финикии и некоторых стран Средиземноморья.

Почему этот мотив должен быть так широко распространен? Самый очевидный ответ уже был предложен. Религия привнесла лотос в искусство. Мы уже обратили внимание на земной оригинал, теперь следует кратко остановиться на его символике; затем следует поискать его изначальный дом; и, наконец, проследить некоторые из его странствий и отметить несколько его вариаций и трансформаций.

Похоже, что в Древнем Египте лотос был символом солнца; текст из Дендеры гласит: “Солнце, которое было с самого начала, поднимается подобно ястребу из середины своего бутона лотоса. Когда створки его листьев открываются в сапфировом сиянии, он отделяет ночь от

дня”.^[67] В Дендере царь делает подношение лотоса богу Солнца Гору со словами: “Я предлагаю тебе цветок, который был в начале, великолепную лилию Великой Воды”.^[68]

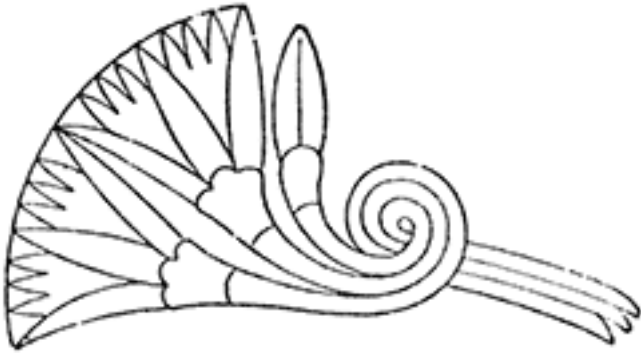


Рис. 72. — Цветы и бутон лотоса, нарисованные на гробу мумии из некрополя Фив, Двадцатая династия; в честь Присса д'Авенна.

Рис. 72 - деталь, взятая с таблички во втором томе великолепного атласа Присса д'Авенна;^[69] это часть подношений на алтаре перед Осирисом, увенчанном солнечным диском. Осирис - это солнце в Нижнем мире, то есть ночью, и отец Гора. Гора иногда изображают сидящим на лотосе.

Различные животные, которые были символами солнца или ассоциировались с солнечными божествами, также помещены в прямую связь с лотосом, как бы подчеркивая его солнечное значение; например -

Солнечный бык хорошо известен в египетской мифологии, бог-Бык Апис является воплощением Осириса и потомком бога Солнца Птаха из Мемфиса. Точно так же и в Ассирии Меродах, “Бык Света”, первоначально был богом Солнца; его сирийским эквивалентом был Ваал. Финикийская богиня Луны Астарты имела своим символом быка, а бык Европы был ее двойником. Год начинался с Тельца халдейского Зодиака.

Лев был еще одним солнечным животным как в Египте, так и в Халдее и Ассирии.

Среди птиц ястреб и орел были символами солнца, особенно первый, и его иногда изображают стоящим на лотосе. Солнечный гусь также важен в своей ассоциации с лотосом. (Рис. 129, G.)

В ранней кипрской керамике мы находим производные от лотоса, сгруппированные с солнечным крестом и другими символами солнца. (Рис. 129, F.)

Ассоциация лотоса с солнцем, вероятно, привела к другим его символическим связям, и эти последние скорее отвлекли внимание от того, что здесь рассматривается как более примитивный символ.

Лотос был хорошо узнаваемым символом жизни, воскресения и бессмертия. Он в основном использовался в погребальных обрядах в Египте и постоянно ассоциировался с мумиями, а также символизировал воскресение, но эта последняя идея ассоциировалась в сознании египтян с репродуктивной силой, и, следовательно, ее также связывали с лотосом. Профессор Масперо говорит:^[70] “После признания ассимиляции и случайной полной идентичности

Верховного Бога с солнцем ассимиляция и полная идентичность вторичных божественных существ с Ра (солнцем) были само собой разумеющимися. Амон, Осирис, Гор, Птах иногда считались живой душой Ра, иногда - самим Ра". Из этого могло бы получиться смешение и расширение символизма; но над этими беспокойными водами лотос спокойно восседает на вершине. Его ассоциация с солнцем, его связь с репродуктивной энергией, его нисхождение в могилу и символизм воскресения придали лотосу то бессмертие, которое он символизировал.

Хотя рисунки лотоса широко распространены в египетском искусстве, нет оснований полагать, что египтяне считали его национальной эмблемой, но это был общепризнанный символ. В начале года он прорастал из своего слизистого ложа и красиво и чисто плавал по поверхности воды. На восходе солнца бутоны раскрывались и усеивали воду белыми или лазурными астрами, которые закрывались с наступлением ночи. Каждую осень он умирал своей ежегодной смертью лишь как прелюдия к весеннему воскрешению.

Глубоко религиозный ум древних египтян был пронизан проблемами смерти и возвышен перспективой бессмертия. Воскресение и будущее блаженство были символами твердой веры, а не просто благочестивой надеждой. Что же удивительного тогда, при таком религиозном насыщении бессмертием, что цветок, символизирующий воскресение, в таком изобилии изображался на их могилах и в других местах!

Если читатель возьмет на себя труд сравнить изображения лотоса в книгах по египтологии, то не будет никаких сомнений в том, что это белый или голубой лотос (*Nymphae*), а не розовая водяная лилия (*Nelumbium*), которая так часто изображается.

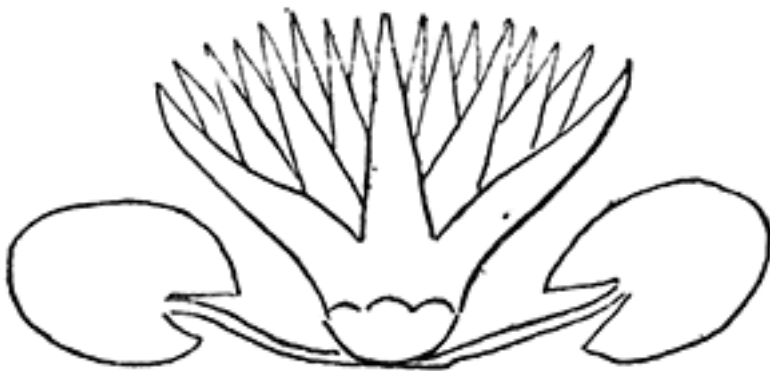


Рис. 73. Цветок лотоса с двумя листьями на вазе из Некрополя Мемфиса, IV—V династии; в честь Присса д'Авенна.

Слегка условный лотос с двумя листьями (рис. 73) изображен на вазе, стоящей одновременно с пирамидами, из некрополя Мемфиса (четвертая и пятая династии, 3998-3503 гг. до н.э.).

Тот же цветок лотоса (рис. 72) появляется примерно две тысячи лет спустя на изображении подношения Осирису из некрополя Фив, принадлежащего Двадцатой династии.

Действительно, на протяжении тысячелетий его так часто раскрашивали и вырезали, что было бы невозможно описать его вариации и применение. Я должен, однако, позволить себе сослаться на один или два примера, которые интересны с других точек зрения. На фото VIII., рис. 12, мы видим одиночные цветы лотоса, используемые изолированным образом в узоры по краю, и чередующиеся с ними другим приемом. Разделение элементов бордюрного узора ни в коем случае не является универсальным в египетском декоративном искусстве; например,

спиральный узор (рис. 74) из некрополя Фив является хорошим примером узора, который дает представление о текучести, но даже здесь в спиральной полосе отсутствует непрерывность, что создает чувство неудовлетворенности при попытке проследить построение рисунка. Очевидно, что в таких узорах спираль является второстепенным мотивом, и поэтому она не была проработана логически; цветы лотоса и розетки являются существенными элементами узора.

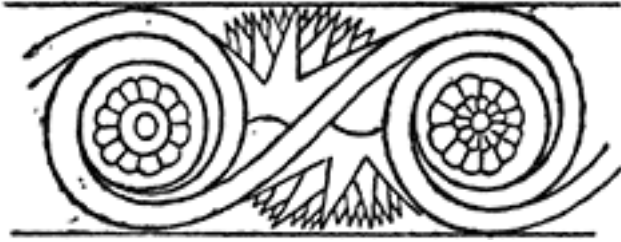


Рис. 74. Бордюр из лотоса; от Goodyear, в честь Присс д'Авенн.

С последним рисунком мы можем сравнить деталь свитка (рис. 75) из мелийской вазы, где цветок лотоса представлен четырьмя черными метками, и свиток приобрел то развитие, которое так характерно для эгейского искусства.



Рис. 75. Деталь завитка лотоса на вазе из мелиана; из Goodyear, после Conze.

Различные причины могут привести к эволюции общепризнанной схемы оформления определенных объектов, но когда требуется украсить новый класс объектов, у художника есть шанс проявить свою оригинальность; тем не менее, это, пожалуй, последнее, что проявляют художники-декораторы. Ограничения обычаев, по-видимому, оказывают слишком сильное влияние, чтобы его можно было легко преодолеть, и поэтому египетский декоратор, будучи еще более связанным религиозными чувствами, украшал даже обширные помещения, такие как потолки гробниц, узорами в виде лотосов, основные элементы которых были разработаны в другом месте.



Рис. 76. Рисунок с потолка гробницы, Некрополь в Фивах, Восемнадцатая династия; выполнен Коффи в честь Присса д'Авенна.

На рис. 76 у нас есть потолочный рисунок, в котором лотос очень заметен как в цветке, так и в бутоне; розетки, похожие на паутину, возможно, представляют листья лотоса (рис. 70), и у нас есть те же переплетающиеся, но прерывистые спирали, что и на рис. 74.

Другая трактовка того же мотива показана на рис. 77, но здесь использованы только цветы лотоса и переплетающиеся завитки. Под каждым цветком находится веерообразная часть, очевидно, привязанная к первому; это может иметь какое-то значение, а может быть просто удобным методом завершения цветка.



Рис. 77. Рисунок с потолка гробницы, Некрополь в Фивах, Восемнадцатая—девятнадцатая династии; работы Коффи, в честь Присса д'Авенна.

В этих древнеегипетских рисунках розетка часто ассоциируется с лотосом и производными от него, как на рис. 74; и может случиться, как на рис. 78, что первый мотив является наиболее заметным. Лотос здесь представлен исключительно черными треугольниками, которые занимают углы четырехугольных пространств, содержащих розетки; во всяком случае, есть веские доказательства в поддержку этой точки зрения.

Угловое расположение последнего рисунка дает нам рис. 79, который многие люди приняли бы за греческий, хотя на самом деле это древнеегипетский. Сохраняются только розетки и угловые завитки. Мы не можем с уверенностью говорить о причине модификации свитков, но вполне вероятно, что это было результатом попытки скопировать такой раскрашенный рисунок, как на рис. 78 на текстиле, и узор, претерпевший изменения в новых условиях, был нанесен на потолки гробниц вместе со своим более плавным предшественником. С дальнейшими примерами аналогичного переноса рисунков из одной техники в другую и их последующей трансформации читатель может ознакомиться на стр. 112.



Рис. 78. Рисунок с потолка гробницы № 33, Абд—эль-Курне, Фивы, Семнадцатая-двадцатая династии; выполнен Коффи в честь Присса д'Авенна и Гудиира.



Рис. 79. Рисунок с потолка гробницы из Фив, Семнадцатая—двадцатая династии; из Коффи, в честь Присса д'Авенна.

Профессор Флиндерс Петри заявил, что свиток или спираль была одним из важнейших факторов раннего развития орнамента и уступала только лотосу по той роли, которую он играл в декоративных идеях древнего мира. Что это символизировало, если вообще что-то символизировало, мы не знаем. Некоторым кажется, что они видят в этом отражение странствий души, но почему, как предполагает профессор Петри, одни души должны прийти к концу своих странствий по спирали, а другие - по овалу, не объясняется. Самое древнее его применение было на скарабеех, где он явно использовался сначала как “заполняющее” украшение. Впервые мы можем проследить это около 3500 г. до н.э. Сначала в виде разрозненных звеньев “С” и “S”, а затем в самых разнообразных сочетаниях, как непрерывных, так и несвязанных, линия прокрутки веками прокладывает свой путь через записи египетского декора. Тем не менее, существует четкая разница в 1000 лет, по крайней мере, между любой египетской датой его использования и его появлением в искусстве других древних стран. Исходя из того факта, что в египетских рисунках оно обычно окрашено в желтый цвет, профессор Петри делает вывод, что в этих формах использовалось золото для покрытия драгоценных камней, перегородчатой эмали и цветных камешков; действительно, Шлиман обнаружил подобную работу во время своих исследований в Микенах.

Г-н Артур Эванс отмечает:[71]— “При двенадцатой династии [примерно между 2778 и 2565 годами до н.э.] мотив возвращающейся спирали, как хорошо известно египтологам, был развит до необычайной степени. Эти чисто спиральные типы, как и мотивы двенадцатой династии, также были скопированы местными критскими граверами. От Крита, где мы находим эти эгейские формы в фактическом сопоставлении с их египетскими прототипами, мы можем проследить их до ранних кладбищ Аморгоса, и здесь и на других островах Эгейского моря, таких как Мелос, мы можем видеть, как на наших глазах они приобретают более сложные формы. Усиленная тысячу лет спустя возобновлением тесных контактов между народами Эгейского моря и Египтом Аменофиса III, та же система должна была вновь обрести жизненную силу в качестве основного мотива работы микенского ювелира. Но хотя это более позднее влияние отразилось на микенском искусстве (около 1500 г. до н.э.), как видно на потолке Орхомена, корни его спирального декора следует искать в более ранней “эгейской” системе, внедренной задолго до этого, во времена двенадцатой династии.

“На волне ранней торговли те же спиралевидные мотивы распространились еще дальше, в бассейн Дуная, а оттуда, в свою очередь, по долине Эльбы к Янтарному побережью Северного моря, чтобы снабдить население Скандинавии бронзового века их ведущими декоративными изделиями. Принятые кельтскими племенами в Центральной Европе, они несколько позже повернули на запад, достигли Британии с вторгшимися белгами и, наконец, сохранились в ирландском искусстве.”[72]

Среди наиболее распространенных декоративных рисунков, используемых ассирийцами, - шишковидный (или бутоновый) цветочный узор и розетка, и обычно они встречаются в сочетании. Для первого варианта я буду использовать греческий термин “Антемион”.

“Этот цветок, - пишут М. Перро и Чипиез,[73] “был признан египетским лотосом, но Лейард полагает, что его разновидность, возможно, была представлена алым тюльпаном, который очень распространен в начале весны в Месопотамии.[74] Мы сами скорее верим в имитацию

мотива из материалов, драгоценностей, мебели и керамики, которые Месопотамия получила из Египта в очень ранние времена при посредничестве финикийцев. Сами финикийцы переняли тот же мотив и внедрили его в своих собственных мануфактурах не только в Месопотамии, но и во всех странах, омываемых Средиземным морем. Наша догадка в некоторой степени подтверждается наблюдением сэра Х. Лейарда. Этот цветок лотоса, по его словам, можно найти только в самых поздних ассирийских памятниках, а именно в тех, которые датируются восьмым и седьмым веками до нашей эры, веками, в течение которых ассирийские цари не раз вторгались в Финикию и оккупировали Египет. [75] На более древних барельефах можно найти только цветы с совершенно другим видом, скопированные, по всей вероятности, непосредственно с натуры.

Более того, цветок лотоса можно найти в памятниках гораздо более древних, чем памятники Саргонидов, но это никоим образом не опровергает гипотезу о прямом плагиате. Торговые отношения между долинами Нила и Евфрата восходят к гораздо более отдаленной эпохе, и примерно в начале правления восемнадцатой династии египтяне, по-видимому, силой захватили бассейн Хабур, главного притока Евфрата. Лейард нашел много следов их перехода и пребывания в этом районе, среди них серию скарабеев, на многих из которых была надпись Тутмоса III. [1481-1449 гг. до н.э.]. Таким образом, точки соприкосновения были достаточно многочисленными, а взаимное общение достаточно близким и продолжительным, чтобы объяснить усвоение месопотамскими художниками мотива, заимствованного из египетской флоры, и их можно было увидеть почти на каждом предмете, привезенном из долины Нила. Эта имитация представляется тем более вероятной, что на росписях фиванских гробниц, датируемых гораздо более отдаленным периодом, чем древнейшие ниневитские останки, узор с чередующимися бутонами и цветками является завершенным (Фото VIII., рис. 12).

“Ассирийцы позаимствовали свой мотив из Египта, но они придали ему нечто большее, чем египетское совершенство. Они придали ему определенные формы, которые даже Греция не побрезговала скопировать. На египетском фризе шишки и цветы разрозненны; их изолированность неудовлетворительна как для глаза, так и для разума. В ассирийском стиле они прикреплены к непрерывному волнистому стеблю, извилистые линии которого значительно подчеркивают элегантность композиции”.

Признавая, что мотив лотоса преобладал в ассирийском искусстве, есть основания полагать, что это произошло только потому, что существовал предшествующий стиль, к которому он мог быть привит. Рисунок, показанный на рис. 10, Табличка VIII., является примером ассирийского гимна, выгравированного на панели из слоновой кости в Британском музее, и выполнен исключительно ассирийской работы. Стоит попытаться проследить это как можно дальше. На рис. 4, Таблица VIII., мы видим узор, нанесенный красной, синей, белой и желтой краской по штукатурке, обнаруженный сэром Генри Лейардом во дворце Навуходоносора в Ниневии. В нем последовательно повторяется диск или сфера, являющаяся подвеской; все подвески соединены одним шнуром, который выглядит так, как если бы он был стянут в петли под их весом.

На рис. 7, Табличка VIII., мы имеем изображение ассирийского павильона, вырезанного из камня, а на рис. 2 "дарохранительница" из знаменитых бронзовых ворот Балавата, которые были сделаны для Салманасара II и сейчас находятся в Британском музее. Еще более простым

является украшенный кисточками балдахин (рис. 6) из эмалированного кирпича из Нимруда, у короля, стоящего под этим балдахином, есть бахрома (рис. 5) на его одеянии, состоящая из чередующихся белых и желтых кисточек. Царь Саргон (около 722 г. до н.э.) также изображен на рельефе из Хорсабада в Лувре с бахромой, похожей на подол его мантии (рис. 1).

Любой, кто когда-либо плел двухцветными полосками, знает, что если пересечения действительно чередуются, то бахрома по противоположным краям будет того же цвета, что и на рисунке А, VIII., но если цвета идут полосами, то бахрома по всей окружности будет состоять из чередующихся цветowych пятен. Когда используются ленты, состоящие из нескольких нитей, необходимо завязать нити узлом по краю, чтобы предотвратить истирание. Более приятная кайма получается, если взять половину пряжей одной ленты и привязать их к половине пряжей следующей ленты того же цвета и так далее (Б, фото VIII.). Таким образом, мы естественным образом получаем структурное корневое происхождение каждой кисточки в бахrome, которое можно назвать соединительной нитью. По-видимому, это был распространенный метод отделки края ассирийского текстиля.

Таким образом, нетрудно объяснить наличие бахромы из кисточек (рис. 1, 5, Фото VIII.). Навесы (рис. 6) для защиты от палящего солнца были очень распространенной чертой ассирийского быта. Отправляясь на войну или охоту, король брал с собой большой королевский шатер или павильон, сделанный из “стройных колонн с богатыми капителями и куполообразной крышей, сделанных, без сомнения, из нескольких шкур, сшитых вместе и удерживаемых на месте металлическими грузилами”. [76] Павильон (рис. 7) был гражданским зданием, временным местом упокоения государя. Те же материалы использовались в том же духе при возведении религиозных дарохранилищ (рис. 2). Однако вполне вероятно, что для небольших навесов использовались ярко вытканые коврики или циновки; они в еще большей степени потребовали бы применения утяжелителей, чтобы предотвратить обдувание покрытия ветром. Вряд ли подвески на королевском павильоне (рис. 7) можно интерпретировать как-либо иначе, кроме как гири для крепления навеса. Подвески из текстиля крепились бы к кисточкам, вероятно, иногда их надевали бы на другие кисточки. В павильоне, который так часто называют, подвески-гири имеют две формы, при этом также используется то альтернативное расположение, которое структурно проявляется в большинстве текстилей и которое, следовательно, порождает ощущение ожидания в других предметах. Другой пример этого можно увидеть в изображении виноградной лозы в ассирийском искусстве, поскольку декоративное чувство настолько овладело художниками, что побудило их изображать ветви с листом и виноградную гроздь в правильной последовательности.

Нет необходимости заходить дальше в вопросе о происхождении ассирийского гимна. Мы находим бахрому из кисточек разных цветов, мы находим бахрому из балдахинов другого дизайна, мы предполагаем случайное чередование бахромы и веса. Во всех случаях они должны быть последовательно объединены “связующей нитью”. Как резчик по камню или декоратор стен может представить эти три альтернативы? Очевидно, что они скорее указывают, чем имитируют их. Какого большего реализма мы могли бы ожидать, чем тот, который у нас есть?

Существует много способов изготовления кисточек — например, каждой из них можно расправить веером, или их можно плотно завязать посередине, или обвязать так, чтобы получилось что-то вроде конуса или веретена.

Будь то кисточки с разной завязкой или разного цвета, или с чередующимися кисточками и весом, кайма из чередующихся элементов, органично вытекающих из общей основы, постоянно находилась перед глазами художников этого великого народа текстильного производства. Тенденция к оформлению декоративного искусства довершила остальное, и различные формы ассирийского гимна легко последовали за ней.

Тройное чередование (рис. 9, Табличка VIII.) встречается на эмалированной кирпичной плитке из Нимруда в Британском музее. Это типично ассирийский стиль, но он не дает того эффекта покоя и удовлетворенного ожидания, которого мы требуем от образца, и в этом отношении мы не можем считать его в высшей степени успешным.

Если гипотеза доктора Марча об эволюции ассирийского гиммиона верна, этот образец, по сути, является скевоморфом, но в то же время с ним, вероятно, были связаны определенные местные растительные формы.

Теперь обратимся к рисунку бордюров (рис. 8, Фото VIII.) резных каменных порогов, которые иногда находят в изумительной сохранности. Здесь мы имеем "кнопочный и цветочный узор", который настолько же отличается от ассирийского стиля, насколько и напоминает египетский. Сравнение этого рисунка с рисунком 12, Таблица VIII., убедит большинство людей в том, что заимствование имело место. Не всегда легко определить, насколько сильно на ассирийский гимн повлияла местная листва или традиционные узоры, заимствованные из местной флоры. Однако на этих пороговых границах египетский филломорф вырос, как указывает доктор Марч, подобно цветочному паразиту на скевоморфной основе. Как интродуцированные растения часто захватывают новую страну и вытесняют местные формы, так и пышный лотос вторгся в область ассирийского искусства и в значительной степени вытеснил ранее существовавшие филломорфы.

Вернемся на мгновение к египетскому узору: "протоантемион", как его можно назвать, характеризуется отсутствием соединительной нити, бутоны и цветки вырастают из прикорневой линии. Мой друг, доктор Марч, со свойственной ему изобретательностью, предложил мне очень правдоподобное объяснение этого факта. Египетский узор с самого начала был филломорфным, зародившись в символизме, это было примитивно реалистичное изображение прямоходящего водного растения.

Масперо говорит, что убранство каждой части египетского храма соответствовало ее расположению. Нижние части стен были украшены длинными стеблями лотоса или папируса - букетами водяных растений— поднимающихся из воды.

Таким образом, это решение проблемы. Египетский гимемион, полученный из растений, выходящих из воды, как правило, не имеет соединительной нити. Ассирийская разновидность, полученная от кисточки-скевоморфа, никогда не бывает без закольцованной линии основания, в основном является подвесной и состоит на самой ранней стадии из растений, которые не являются водными.

Розетка (Фото VIII., рис. 4, 8, 10) обычно считается по существу месопотамским изделием, но она встречается повсюду в египетском и средиземноморском искусстве. (Рис. 74, 78, 79, 84.) Это может быть характерно для Ассирии, но ни в коем случае не является ей свойственным.

Розетка в Египте, вероятно, в основном изображает лотос; верхний конец семенного сосуда с желтыми лучами может рассматриваться как главный оригинал, но некоторые из них, несомненно, представляют собой полностью раскрывшиеся цветки лотоса, если смотреть сверху или снизу, или группу бутонов или цветков, расположенных радиально. Какой бы условной она ни была, розетка чаще всего ассоциируется с лотосом в Египте, стране его рождения. Их ассоциации в других местах можно только ожидать, поскольку розетка, естественно, имеет тенденцию сопровождать бугорок и цветок в их миграциях.

По словам профессора Флиндерса Петри,^[77] сомнительно даже, действительно ли розетка была растительного происхождения. Использование кожаменителя, по-видимому, сильно видоизменило розетку. Ее примитивная форма совсем не выглядела цветочной, просто круг с расходящимися белыми пунктирными линиями. Позже, появились концентрические цветные кольца с такими же белыми пунктирными линиями. Теория сшитой кожи объясняла целый ряд необычных орнаментов, которые иначе трудно было бы понять.

Goodyear^[78] указывает (стр. 101), что ни один датированный образец розетки не известен в Ассирии или Халдее ранее двенадцатого века до нашей эры, то есть на одежде Меродаха-идинакхи, царя Вавилона. Это встречается вместе с другими лотосами в Египте на головном уборе Неферт, статуи Четвертой династии, 3998-3721 гг. до н.э. Как указывалось ранее, более ранние египетские цари Восемнадцатой династии завоевали Ассирию. Правление Тутмоса III, который, по современному выражению, “проводил свои границы там, где ему заблагорассудится”, помещено профессором Флиндерсом Петри^[79] в 1481-1449 годах до н.э. Египетская империя тогда включала Абиссинию, Судан, Нубию, Сирию, Месопотамию, часть Аравии, Курдистана и Армении. ^[80]

Отвечая на вопрос, как получилось, что был упущен из виду тот факт, что розетка является такой же знакомой чертой египетского орнамента, как и самые ранние датированные остатки других украшений? Гудиер (стр. 102) говорит, что ответ, по-видимому, заключается в том, что розетка очень часто встречается на резных плитах из Ниневии, в то время как архитектурная резьба на поверхности в Египте почти полностью лишена розеточного орнамента, но он очень часто представлен на росписях гробниц.

Те, кто отстаивал ассирийское происхождение розетки, по-видимому, всего лишь сравнивали резьбу по камню в двух рассматриваемых странах, но хорошо известно, что никакого заимствования архитектуры не было. Есть свидетельства того, что портативными предметами торговали из Египта в Месопотамию, и нет никаких сомнений в том, что чисто декоративные настенные росписи египетских гробниц были аналогичны узорам на египетских тканях, и ими торговали на Востоке. Пороги из Ассирии, несомненно, были вырезаны в подражание коврам; судя по памятникам, мы можем предположить, что стены часто украшались тканями материалами, орнамент которых был перенесен на камень и глазурованные кирпичи. Таким образом, мы можем прийти к выводу, что на настенное убранство Ассирии повлиял дизайн текстиля и других портативных товаров, а своеобразие этой страны сказалось в выборе и адаптации египетских оригиналов.

Имея дело с розетками, мы должны быть очень осторожны, чтобы не впасть в распространенную ошибку, воображая, что похожие вещи обязательно являются одними и теми же. В этой книге приводится несколько примеров того, с какой легкостью могла возникнуть такая ошибка, и иногда она уже возникала. Образцы и конструкции должны в первую очередь

изучаться на месте, и блуждание “от Дана до Вирсавии” как метод не рекомендуется. Сравнительный метод следует использовать только тогда, когда местного материала недостаточно или он не дает результатов, и только тогда, когда история, традиции или другие свидетельства оправдывают его использование.

Розетки, несомненно, встречаются как в египетском, так и в ассирийском декоре. Goodyear особо настаивает на том, что последнее произошло от первого. Вопрос действительно в том, являются ли все ассирийские розетки мотивами лотоса, которые первоначально имели свой источник в Египте? Мало кто усомнится в том, что египетские розетки могли попасть в Ассирию вместе с другими производными лотоса, но маловероятно, чтобы совершенно иностранный орнамент так обильно и повсеместно украшал ассирийскую архитектуру и мануфактуры.

Я не претендую на то, чтобы быть в состоянии предположить, что могло быть оригиналом или подобными примитивной ассирийской розетке; но, похоже, ее жизнеспособность возросла, а использование еще более увековечилось благодаря перекрестному оплодотворению, образно говоря, египетской разновидности иммигрантов.

Изучая влияние лотоса в декоративно-прикладном искусстве, нам приходится путешествовать далеко, поскольку он оставил свой след даже в Индии. Искусство современной Индии - это, так сказать, смесь иностранных мотивов и влияний, связанных с местным дизайном и религией. Под термином “туземец” следует понимать все художественные влияния, оказанные смешанными расами этого обширного полуострова. Должно быть достаточно очень краткого и ограниченного обзора некоторых исторических аспектов этого вопроса.

В очень ранние времена “халдеи, чей крик звучит на их кораблях”, отправлялись в Индию с коммерческими целями. Доказательством этого является находка тикового дерева среди руин Мугейра. Также считается, что в индийском искусстве есть отчетливые следы ассирийского влияния.

Сэр Джордж Бердвуд[81] (ii. стр. 162) говорит: “Исследования мистера Фергюссона показали, что каменная архитектура в Индии зародилась не ранее конца третьего века до нашей эры”; и снова (i. стр. 99): “Не известно ни одного индуистского храма старше шестого или пятого века христианской эры; и все более ранние каменные постройки - буддийские.

Тот же автор пришел к выводу (i. стр. 146), “что замечательный европейский характер буддийских скульптур в Пенджабе и Афганистане обусловлен не византийским, а греческим влиянием. Это безошибочно буддийские скульптуры, и поэтому они могут датироваться периодом с 250 г. до н.э. примерно до 700 г. н.э.; и любая из них, датируемая позже четвертого века н.э., могла быть выполнена под византийским влиянием.... Доктор Лейтнер был первым, кто настоял на описании (буддийских останков в окрестностях Пешавара в Пенджабе) как греко-буддийских скульптур.... Их сходство, вероятно, связано с тем, что они были выполнены индийскими мастерами по греческим образцам”.

Гудьер замечает: “Позднее индуистское искусство стало насыщено магометанскими узорами в виде лотоса. Все они были первоначально заимствованы в странах, завоеванных арабами-мусульманами в седьмом веке нашей эры, Сирии, Египте, Северной Африке и Персии. ” Ислам заманил в свои сети декоративное искусство завоеванных ею стран, и поскольку ей было отказано в реализме из-за запрета Пророка изображать человеческие или животные формы, ей

пришлось прибегнуть к образцам, но, по ее неведению, многие из них были производными от лотоса. Именно эти узоры арабы привезли с собой в Индию.[82]

“Таким образом, история Индии, - продолжает Гудьер, - объясняет, почему ее, по-видимому, любимая водяная лилия [нелумбиум] оказала так мало влияния на ее орнаментальные узоры. Хотя натуралистическое изображение розовой кувшинки встречается в древнем и современном восточном искусстве, следует помнить, что это не имеет ничего общего с доминированием узора, который является вопросом технической традиции. Похоже, что знаменитая индийская кувшинка не оказала видимого влияния на искусство Египта, и что египетские узоры вторглись в свой собственный дом многими путями, во многих случаях, приносимые волнами исторического влияния, которые, как признается, определяли характер индуистского искусства с третьего века до нашей эры, который является первым веком, в котором это искусство известно нам”.

Примеры индийских форм гимна можно найти на синд-ской керамике (ТабличкаVIII., рис. 11), на Дели и кашемировых шалях, а также на бесчисленном множестве других предметов и храмовой резьбы. Если сравнить гимн в сочетании с лепниной “астрагал” на рис.80, который взят из Лата в Аллахабаде, с рис. 7 и 5, Таблица V., которые являются чисто греческими, будет очевидно, что имело место заимствование. Нельзя следовать за сэром Джорджем Бердвудом[83] когда он говорит, что “шейка непосредственно под капителью представляет со значительной чистотой орнамент из жимолости ассирийцев, который греки позаимствовали у них в ионическом порядке. Его форма первоначально заимствована из Даты Хом, но на самом деле он представляет собой, условно говоря, цветущий лотос, как нам позволяют определить скульптуры Бхархута. Узор в виде катушек и бусин, идущий вдоль нижней границы горловины, представляет собой стебли лотоса”. Этот автор не указывает, о каком лотосе он говорит, вероятно, это нелумбиум или Розовая водяная лилия, но цветы на черешках, добавленные с каждой стороны центрального гимна, не имеют отличительного характера, и я не вижу, чтобы приведенные им фигуры скульптур Бхархута были более определенными.



Рис. 80. Лепнина из гимна и астрагала с Лат (каменной колонны) в Аллахабаде; из Бердвуда, в честь Фергюссона.

Буддийские миссионеры привезли этот узор с собой в Китай, где на некоторых керамических изделиях безошибочно угадываются производные от лотоса, в том числе из серии anthemion.

С Востока мы должны вернуться на запад. Персидское искусство можно оставить в стороне, поскольку оно в значительной степени было наследием ассирии.

Среди народов Средиземноморья финикийцы привлекают к себе внимание в первую очередь из-за того, что они рано взяли на себя роль посредника. Но, как замечают Перро и Чипиес, “В истинном смысле этого слова мы вряд ли можем сказать, что в Финикии было национальное

искусство. Она много строила и ваяла, поэтому мы не можем сказать, что у нее вообще не было искусства; но если мы попытаемся дать ему определение, оно ускользнет от нас. Подобно нестабильному химическому соединению, он распадается на свои элементы, и мы узнаем в одном египетский, в другом ассирийский, а в третьем, в более поздние годы, чисто греческий. Единственное, на что финикийцы могут претендовать как на свое собственное, - это, так сказать, рецепт приготовления смеси”. Геродот сообщает нам, что финикийцы везли на своем корабле “египетские и ассирийские товары”.^[84]

Финикийцы не только обменивались иноземными предметами, но и изготавливали изделия для торговли и были искусными мастерами. На погребальных играх в честь Патрокла “сын Пелея вручил другие призы за быстроту ходьбы; серебряную чашу для смешивания, чеканную; вмещала она шесть мер, и по красоте была лучшей на всей земле, ибо сидонские мастера искусно изготовили ее, и финикийцы пронесли ее через туманное море”.^[85] Поскольку их товары домашнего производства предназначались для зарубежных рынков, они, вероятно, более или менее точно копировали египетские и ассирийские источники. Они были скорее ремесленниками, чем оригинальными художниками, их целью была выгода.

В целом кажется, что египетское влияние на финикийское искусство было более очевидным, чем ассирийское, но, с другой стороны, финикийская религия была семитской, и благодаря этому они были гораздо более близки к Халдее и ассирии, чем к Египту.

Во время дальних странствий и бесконечной торговли “финикиец, искушенный в обмане, жадный плут”, как называет его Гомер, привез на побережье Средиземного моря бесчисленное количество предметов, украшенных узорами в виде лотоса или узорами лotosового происхождения.

Большое мастерство халдеев и ассирийцев в ткачестве и вышивке позволяло им производить ткани, которые высоко ценились везде, куда бы они ни попадали. Присвоение несчастным Аханом “прекрасной вавилонской одежды” из награбленного в Иерихоне показывает, как высоко ценились эти ткани. Мы знаем, что оформление этих красивых и драгоценных предметов повлияло на дизайн финикийских производителей и прямо или косвенно оказало определенное влияние на зарождающееся искусство Европы.

Когда греки были молодым и растущим народом, они, как и большинство их соседей, были вынуждены торговать с финикийцами, которых они так презирали, и, таким образом, были знакомы с товарами из Месопотамии и Египта. Ионические греки находились под особым влиянием восточного искусства. Рисунки из ранних греческих гробниц и трофеи, найденные лопатой во время недавних раскопок, ясно показывают национальность кормилиц греческого искусства.

Уроки, полученные в детстве, трудно забыть, и поэтому, следуя традициям своих отцов, декораторы продолжали использовать те же общие узоры и рисунки, которые они видели вокруг себя и которые унаследовали. На протяжении веков мы видим, как гимнион воспроизводится в архитектуре (рис. 82 и пл. V., рис. 7), живописи, керамике, варьируясь, возможно, в деталях, но по существу, по одному и тому же рисунку. Редко обращаясь непосредственно к природе за вдохновением, греки довольствовались бесконечными повторениями незначительных вариантов одного вечного и в высшей степени нетрадиционного

дизайна. Душевное волнение греков, которые всегда искали чего-то нового, резко контрастировало с их декоративным консерватизмом.

Когда греки занялись торговлей в Европе, они еще больше распространили этот доминирующий мотив. В менее целомудренной форме мы находим его в римском искусстве. Эпоха Возрождения вдохнула в него, как и в другие классические вещи, новую жизнь.

Но распространение гимна зависело не только от греческого и римского влияний в Европе. Крестоносцы увезли с собой много восточных товаров, и это тоже из места встречи Европы, Азии и Африки. Позже мавры вторглись в Испанию и оставили в результате своего отступления множество несравненных произведений декоративного искусства, среди которых также можно проследить наши старые образцы.



Рис. 81. Сарацинско—алжирская деталь; от Goodyear, после Равуазье.

К этому времени он часто становится ярким. (Рис. 81.) Отдельные элементы рисунка, возможно, были источником *лилии*, разновидностью которой, по-видимому, являются перья принца Уэльского.^[86]

Во всем искусстве современного цивилизованного мира мы снова и снова находим повторяющийся рисунок жимолости, или гимиона, как предпочтительнее его называть. Большинство наших современных примеров можно проследить до Древней Греции, но даже там у нее была седая древность и, вероятно, многочисленная родословная. Не исключено, что будущие исследования продемонстрируют, что история этого паттерна гораздо сложнее той, которую я попытался обрисовать. Его удивительная долговечность может быть обусловлена тем фактом, что он возник из различных корешков, и когда ветви сходились, их различия были не слишком велики, чтобы уравновесить их сходство, и поэтому слияние или смешение элементов могло произойти легко и естественно.

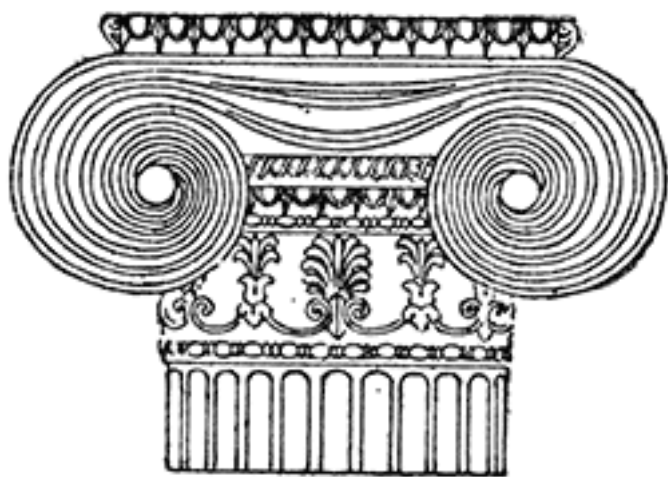


Рис. 82.Ионическая капитель восточного портика Эрехтейона.

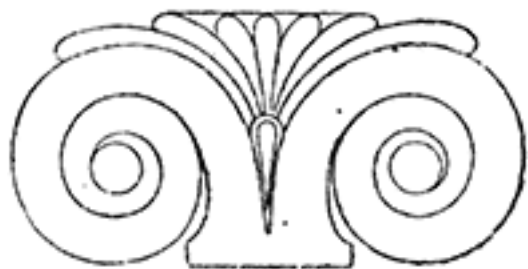


Рис. 83. Ранняя форма ионной заглавной буквы из Неандреи; по Кларку.

У мистера Гудьера есть подробное исследование эволюции ионной заглавной буквы (рис. 82) из "Гимна". Немецкий архитектор и критик Земпер,[\[87\]](#), по-видимому, был первым, кто вывел ионическую заглавную букву из спиралей ассирийской пальметты (Pl. [VIII.](#), рис. 9, 10) путем постепенного подавления листовой части и увеличения объема завитка. Доктор Дж. Т. Кларк[\[88\]](#) поддержал и развил эту теорию. В Неандрее, недалеко от Ассоса, в Малой Азии, он обнаружил ионную капитель (рис. 83), которая является ценным "недостающим звеном". Но, по словам г-на Гудьера, нет необходимости искать ассирийское происхождение этой столицы, когда все промежуточные стадии можно найти в Египте и на греческих островах.



Рис. 84.- Рисунок лотоса из "геометрической" вазы с Кипра; после Goodyear.

На рис. 84 и рис. 130, F, мы видим лотос с загнутыми чашелистиками в горшках с Кипра; никто не может оспаривать, что это действительно лотосы. Скручивающиеся чашелистики становятся более спиральными в родосской керамике (рис. 130, Г), и особенно в мелианской керамике (рис. 85). Центральная розетка теперь стала более листовидной, но есть множество истинно египетских примеров этого, например, сложный цветок (рис. 86) с потолка гробницы или же (рис. 87) кулон-лотос с голубой глазурью из ожерелья Девятнадцатой династии в Британском музее. В музее колледжа Оуэнс в Манчестере находится несколько похожий эмалевый надгробный амулет Двенадцатой династии (2778-2565 гг. до н.э.). Переход от них к каменному или терракотовому гимну Парфенона (рис. 88) происходит очень постепенно.



Рис. 85. Производное от лотоса на вазе седьмого века до н.э., из Мелоса; из Гудьера, после Конзе.



Рис. 86. Сложный цветок, основанный на лотосе, Фивы, Восемнадцатая—двадцатая династии; от Goodyear, в честь Присса д'Авенна.

Таким образом, согласно этой точке зрения, спираль ионической капители - это всего лишь поникшая чашелистик лотоса, которая стала спиральной на Греческом архипелаге. Многие ионические капители, особенно более ранние, имеют отчетливые следы центральной пальметты, но в конечном итоге сохранились только спирали, а щель между изогнутыми чашелистиками постепенно уменьшилась, так что их ножки стали выглядеть как поперечная полоса, заканчивающаяся завитками.



Рис. 87. Подвеска в виде лотоса из египетского ожерелья Девятнадцатой династии; в честь Гудьера.



Рис. 88. Гимн из Парфенона.

Следуя этому взгляду на историю ионической столицы, мы практически пересеклись с историей гимниона. Наиболее типичные примеры этого узора представляют нам не только элемент, который мы уже кратко изучили, но и чередующийся с ним трилистник. Для этого опять же существует множество египетских оригиналов, на которых трилистник указывает на цветок лотоса; в этом случае все лепестки были удалены, и сохранились только чашелистики.

Нехватка времени мешает мне попытаться проследить увлекательную эволюцию различных узоров, украшающих греческие храмы и вазы; но я должен позволить себе указать на вероятное происхождение чрезвычайно распространенного узора, который также заполонил наше собственное искусство. Я имею в виду так называемую лепку из яиц и дротиков на греческих антаблементах (табличка [V.](#), рис. 5), и тот же мотив, нарисованный на вазах или отлитый в форму на более поздней саамской посуде (Табличка [V.](#), рис. 6). На этих двух рисунках узор нарисован в его обычном положении, но, чтобы лучше следовать аргументации, типичная разновидность изображена (рис. [89](#)) наоборот. Существует множество разновидностей, от серии **U**-образных фигурок с чередующимися точками, как у многих греческих ваз (рис. [89](#), E), до саамского устройства (Табличка [V.](#), рис. 6) и разновидность эрехтейум (рис. [82](#) и пластинка [V.](#), рис. 5), к

другим, в которых наблюдается большая сложность и большее количество цветковых форм (рис. 89, D).

С любой заданной серией конструкций можно начинать с любого конца — в одном случае происходит восходящая эволюция, в другом - вырождение. Студенты, изучающие биологический метод лечения декоративного искусства, поймут, что последний, безусловно, является наиболее общим порядком в эволюции узоров, и, применив его в данном случае, профессор Гудьер смог продемонстрировать историю жизни этого узора к удовлетворению многих студентов.

На рис. 89, А, мы имеем типичный узор цветка и бутона лотоса или греческий узор с Родоса; тот же узор в упрощенной форме встречается на фрагменте греческой керамики из Наукратиса (рис. 89, Б), [89], на котором цветок лотоса теперь представляет собой трилистник лотоса; и на рис. 89, С, шаблон нарушен.

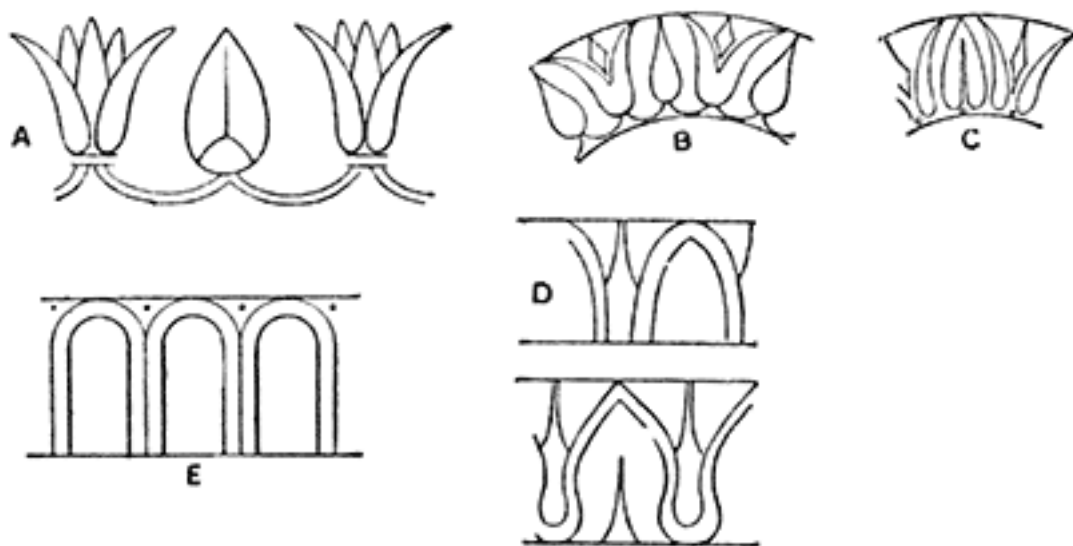


Рис. 89. — Гипотетическое происхождение лепнины “яйцо и дротик” из рисунка лотоса; согласно Goodyear.

- А. Лотос гимнион на корабле с острова Родос; по Зальцману.
- Б, С. Гимния лотоса на керамике из Наукратиса; по Флиндерсу Петри.
- D. Форма из яиц и дротиков из эрехтейума.
- E. Разрушенный узор в виде яиц и дротиков, нарисованный на греческой вазе.

На греческих вазах мы обычно обнаруживаем, что украшение было выполнено с тонким чувством уместности; таким образом, прямой антемион появляется, когда ваза набухает, но там, где она сжимается, помещается перевернутый антемион, потому что декоративные линии, таким образом, расширяются, соответствуя расширению вазы. Опять же, на потолках египетских гробниц обрамляющий узор в виде лотоса перевернут, поскольку базовая линия рисунка естественным образом соответствует периферийной линии потолка — другими словами, гимн лотоса был перевернут.

Затем мы имеем нарисованный бутон лотоса и трилистник, который часто был перевернутым и так же часто представлял собой простой рисунок. Согласно этой точке зрения, яйцо в узоре

"яйцо и дротик" представляет собой просто полуовальную форму, оставленную между двумя трилистниками лотоса, причем дротик представляет собой центральную чашелистик. Когда этот рисунок стали высекать на камне, новая техника очень незначительно изменила рисунок, и плоские овальные участки обязательно стали вырезаться в виде округлых или листовидных выступов. На этих последних иногда появляются воспоминания о промежуточных почках, как, например, на формирующихся листьях и дротиках *Erechtheium*. В этом устройстве встречается множество вариантов, особенно в римской скульптуре.

Профессор Гудьер указывает, что лепка в виде яиц и дротиков как таковая неизвестна египетским образцам из-за почти полного отсутствия в египетском искусстве резных или надрезанных бордюров из лотоса любого вида, при этом предпочтение отдается плоскому цветному орнаменту. Резные узоры любого рода в египетском искусстве до периода Птолемеев были довольно редки. В греческом искусстве отсутствие узоров в проектируемой резьбе также было общим правилом вплоть до времен Эрехтейона. В греческом искусстве цветное оформление плоских поверхностей также было правилом в архитектуре более ранних периодов; например, узор из листьев и дротиков был нанесен на дорическую капитель в Эгине.^[90]

"Ионическая капитель, "медосос", лепка из яиц и дротиков, меандр, различные формы спирального орнамента, гильоша и розетка, а также несколько других мотивов принадлежат к одной орнаментальной системе и никогда не использовались в Европе, за исключением исторических связей с их первоначальной системой, со времен греков, и никогда не использовались в Европе с доисторических времен, без особой зависимости от греков. Как и у греков, все они восходят к египетским источникам, за исключением гильошированного, который является лишь более поздним вариантом спирального свитка. Гильошированный узор был найден в Египте на керамике, датируемой Двенадцатой династией (2700 г. до н.э.), которая, вероятно, была изготовлена иностранцами, проживавшими в стране, но это вполне может быть египетский узор, который еще не определен как таковой.

"Египетскую розетку можно датировать Четвертой династией, 3998-3721 гг. до н.э. С тех пор ее история была непрерывной. С момента его первой передачи в Европу он ни разу не изобретался заново в Европе, потому что там никогда не было случая или шанса изобрести его заново.

"Спиральный свиток датируется Пятой династией, а меандр (в настоящее время) - Тринадцатой династией, примерно 2500-2000 гг. до н.э. Египетская ионическая столица датируется Восемнадцатой династией, 1587-1327 гг. до н.э. Египетский антимион (оригинал "медососа") датируется Двенадцатой династией (2778-2565 гг. до н.э.). Во всех случаях следует предполагать значительно более высокую древность, чем указанная дата".^[91]

Это вкратце теория профессора Гудьера;^[92] это гениально, но время покажет, насколько это убедит студентов в этом предмете. Вполне возможно, что узор в виде яиц и дротиков мог иметь множественное происхождение. Доктор Колли Марч по-прежнему склонен видеть в нем своего рода художественную реминисценцию концов балок (Фото V., рис. 1) о более ранних деревянных постройках; но крайне маловероятно, что вывод, к которому пришел мистер Халм, является правильным. Он говорит: "Эхинус, или конский каштан, также называют яйцевидно-язычковой или яйцевидно-дротиковой формовкой - множество названий, которые можно считать убедительными в том, что он не имеет большого сходства ни с чем вообще, а представляет собой чисто произвольную форму".^[93] Разнообразие названий свидетельствует только о невежестве тех, кто дал название, относительно того, от чего произошел этот узор. В

будущем тем, кто пишет о декоративном искусстве, придется доказывать, что любой узор или рисунок является чисто произвольной формой; это предположение больше недопустимо.

Мы оставили лотос далеко позади, и хотя трудно поверить, что многочисленные узоры стольких эпох и таких разных стран произошли от священного цветка Древнего Египта, все же вполне возможно, что древнейший вид был производным от лотоса, и что символика этого цветка придала ему достаточно жизненной силы, чтобы распространяться, размножаться и пополнять землю.

С. Зооморфы.

Общеизвестно, что наши дети очень рано приходят в восторг от изображений животных и их набросков. Кроме того, заметно, что качество рисунка не имеет значения для детей, и они так же довольны самым грубым изображением животного, как их старшие - портретом в натуральную величину. Во всем этом ребенок очень похож на народ, будь то отсталые классы среди нас или менее развитые народы. Все они согласны в том, что удовлетворены схематическим реализмом.

Однако дикари сильно различаются по способности изображать формы животных. На рис. 3 у нас есть несколько очертаний животных, которые были выгравированы на бамбуковых трубках или вырезаны на деревянных барабанах папуасскими аборигенами с островов Торрессова пролива или прилегающего побережья Новой Гвинеи. Все фигуры уменьшены до одного и того же масштаба с помощью фотографии по прорисовке оригинальных очертаний и, следовательно, являются точными копиями оригиналов. Беглый взгляд на рисунок покажет, что животные нарисованы с очень высокой степенью точности, так что в большинстве случаев совершенно легко определить род предполагаемого животного. Есть множество мелких штрихов, которые привлекают взгляд натуралиста как свидетельствующие об острой наблюдательности художников; например, акулы (С, D) всегда рисуются с неодинаково раздвоенными хвостами, точно передан хвост дюгоня (М); несколько характерных деталей, как правило, хорошо переданы на рисунках казуаров (К). С другой стороны, существует несколько анатомических ошибок, как, например, придание костистой рыбе или даже крокодилу жаберных щелей, похожих на акулы. Рот представлен у рыбы-присоски (F) как находящийся на верхней стороне головы, тогда как он должен быть внизу, и вид хвоста этой рыбы был бы невозможен с этой конкретной точки зрения; но эти и многочисленные другие подобные примеры, которые я мог бы назвать, вызваны просто желанием выразить несколько характерных черт, без учета возможности того, что их можно увидеть все сразу. Целью художников было дать узнаваемое изображение животных, и в этом они, как правило, преуспели в совершенстве; придиричиво ожидать от них большего.

В других частях материковой части Новой Гвинеи редко можно встретить изображения, столь реалистичные, как эти,^[94] и нигде больше на этом самом большом из островов не нарисовано столько видов животных. Австралийцы часто изображают животных, но обычно они очень бедны как произведения искусства; они также используются в пиктографии.

Хотя жители островов Торрессова пролива так часто рисуют животных, они никогда не размещают их группами или сериями. Это фотографии людей, нарисованные для декоративного эффекта, но им нечего рассказать. Единственное исключение из этого правила

имеет место в случае с определенными животными, два из которых иногда размещаются симметрично на украшенном предмете.

Изображения животных не редкость в Меланезии, но они явно встречаются редко в Полинезии. Они в большом изобилии встречаются в Америке с севера на юг, но здесь они имеют преимущественно религиозное или пиктографическое значение. Формы животных не характерны для африканского искусства, за исключением бушменов, и там мы находим изображения животных, сравнимые с изображениями эскимосов или аборигенов Торресова пролива.

Еще в те времена, когда люди охотились в Западной Европе на северных оленей и диких лошадей, мы находим рисунки животных. Это было в то время, когда ледниковый период спадал и когда люди жили в пещерах, пользовались колотыми, неотшлифованными каменными орудиями и не были знакомы с керамикой. В археологической терминологии это место известно как Эпоха Магдальны пещерного периода эпохи палеолита. Фигуры мамонта, северного оленя, лошади (рис. 90) и т. Д. Обычно искусно выгравированы на кости, и иногда они удивительно реалистичны и точны; изображения людей, как правило, действительно очень слабые.



Рис. 90. Лошади, выгравированные на оленьем роге из Ла Мадлен; из Тейлора.

“Дикие лошади огромными стадами кочевали по Европе и составляли основную пищу охотников эпохи палеолита. В некоторых пещерах Франции останков лошади больше, чем останков любого другого животного, даже больше, чем останков дикого быка. Так, в Солютре, недалеко от Макона, кости лошадей, которые служили пищей обитателям этой станции, образуют отложение почти 10 футов в глубину и более 300 футов в длину, при этом количество представленных скелетов оценивается от 20 000 до 40 000. Эта примитивная лошадь была миниатюрным животным, ненамного крупнее осла, высотой около 13 ладоней, самые крупные экземпляры не превышали 14 ладоней. Но голова была непропорционально большой, а зубы очень мощными. Он напоминает тарпана, или дикую лошадь Прикаспийских степей. Энергичные изображения двух этих диких лошадей выгравированы на оленьем роге, найденном на станции Ла-Мадлен в департаменте Дордонь”.^[95]

Для меня невозможно сделать больше, чем просто коснуться темы отношения животных к декоративно-прикладному искусству; однако несколько примеров, которые я могу предложить, продемонстрируют ее важность.

Где бы это ни происходило, крокодил или аллигатор, в зависимости от обстоятельств, почти неизменно находит свое отражение в декоративно-прикладном искусстве района. С севера на

юг крокодил заявляет о себе в декоративном искусстве Новой Гвинеи; за дополнительной информацией читателя отсылают к доктору Уле,^[96] который тщательно изучил крокодила в малайско-папуасском искусстве, отметил странные метаморфозы, которым он подвергается на северо-западе Новой Гвинеи; он также обращает внимание на культ рептилии в этих краях. Вера в родство между крокодилом и человеком распространена среди малайцев Суматры, Батты, Явы, Макассара и буги, тагалов, в Банке, Тиморе, Буру, Ару и на юго-западных островах. Яванцы не боятся крокодила при купании, они верят, что их “деды” и “отцы” не могли причинить им вреда. Крокодила почитают на Борнео и убивают только тогда, когда этого требует кровная месть; его зубы используются в качестве талисманов по всему острову. Жители Купанга и Тимора испытывают непреодолимый страх перед убийством крокодилов и молятся у мертвых. Даже малайцы (хова) Мадагаскара боятся убивать крокодилов, так как они могли бы отомстить.

Из Меланезии мы отправимся в Центральную Америку и воспользуемся мастерским исследованием мистером У. Х. Холмсом древнего искусства провинции Чирики на Панамском перешейке.^[97]

Где бы это ни происходило, крокодил или аллигатор, в зависимости от обстоятельств, почти неизменно находит свое отражение в декоративно-прикладном искусстве района. С севера на юг крокодил занимает видное место в декоративно-прикладном искусстве Новой Гвинеи; и, хотя аллигатор ассоциируется с другими животными, среди зооморфов чирики преобладает аллигатор.



Рис. 91. Обычный крокодил из посуды “утративший цвет” из Чирики; в честь Холмса.

На рис. 91 мы имеем весьма условное изображение аллигатора. Щитки (или чешуя) представлены пятнистыми треугольниками и проходят по всей длине спины; ряд черточек во рту указывает на зубы.

В изделиях другого класса обработка совершенно иная, более неуклюжая, но выделяется ряд соответствующих особенностей; сильный изгиб спины, треугольники, точки, морда и рот. На рис. 92 все основные черты узнаваемы, но очень сильно упрощены, а тело без признаков чешуи, голова без глаз, челюсти без зубов, а изгиб кончика верхней челюсти вверх на последнем рисунке сильно преувеличен, но это общая черта на этих изображениях.



Рис. 92. Упрощенная фигурка аллигатора из посуды “аллигатор” из Чирики; в честь Холмса.

Отделяемые помещения также во многом определяют направления модификации. На рис. 93 у нас есть пример помещения вытянутой фигуры в короткое прямоугольное пространство. Голова повернута к туловищу, впалый изгиб спины сильно преувеличен, а хвост опущен вдоль боковой части панели.



Рис. 93. Рисунок аллигатора, Чирики; в честь Холмса.

Часто случается, что форма животного, переданная буквально, неудовлетворительно заполняет панели. Голова и хвост не соответствуют друг другу, и отсутствует баланс. В таких случаях, как указывает мистер Холмс, предпочитались две головы. Туловищу придан равномерный двойной изгиб, а головы повернуты вниз, как на рис. 94. Этот рисунок “чрезвычайно интересен из-за своей сложности и нового подхода к различным элементам. Две лапы расположены близко друг к другу около середины изогнутого тела, и по обе стороны от них находятся нижние челюсти, обращенные назад и вооруженные зубными выступами для зубов. Характерные символы масштаба расположены через равные промежутки вдоль оборотной стороны; и очень любопытно, что в одном месте, где мало места, используются простые точки, показывающие идентичность этих двух символов. Некоторые любопытные вспомогательные устройства, происхождение которых неясно, используются для заполнения маргинальных пробелов”. Судя по некоторым рисункам на рис. 100, мы можем рассматривать верхнее дополнительное устройство как еще одно производное от крокодила.



Рис. 94. — Очертания аллигатора, сильно измененные, Чирики; в честь Холмса.

На рис. 95 изображена крайняя форма традиционного аллигатора, которая превратилась в бессмысленный дизайн, призванный быть симметричным.

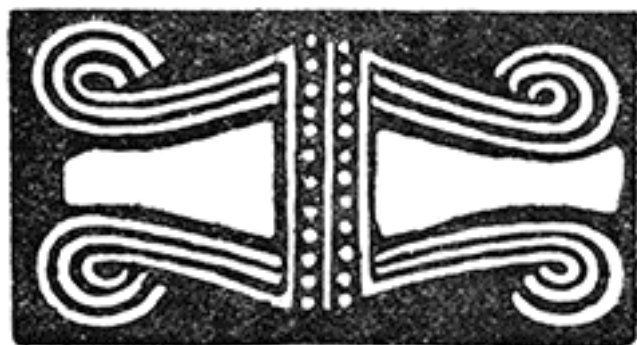


Рис. 95. — Весьма условное производное аллигатора, Чирики; в честь Холмса.

На рис. 96 у нас есть серия, показывающая вырождение аллигатора в изогнутую линию и пятно. Ряды, показанные на рис. 97, иллюстрируют тенденцию линейных полос не только сжимать оригинал в вертикальном направлении, но и вытеснять его в последовательный рисунок. Рис. 97, А, представляет собой упрощение такой двуглавой формы, как рис. 94. Может возникнуть соблазн рассматривать ее как форму с двойным хвостом, но таковая, по-видимому, не была распознана мистером Холмсом. Переход от этого несомненного производного от крокодила к широкому шеврону на рис. 97, Е, совершенно очевиден, обычные щитки, пунктирные треугольники вместе с одним только зигзагообразным телом образуют узор, а на рис. 97, F последний исчез. Мистер Холмс утверждает: “Нет никаких сомнений в том, что серия продолжается дальше, заканчиваясь простыми изогнутыми линиями и даже прямыми линиями без вспомогательных приспособлений”.



Рис. 96. Серия производных от аллигатора, показывающих стадии упрощения, Чирики; после Холмса.



Рис. 97. Серия производных аллигатора, показывающая модификацию при использовании в узких зонах, Чирики; после Холмса.

Мистер Холмс также указывает, что чирики добрались до свитка и лады с помощью аллигатора. Здесь я могу проиллюстрировать только два из них (рис. 98, 99); на них тело рептилии является элементом рисунка. В других случаях мистер Холмс обнаруживает, что части существа, такие как голова, лапы, глаз или чешуя, выполняют роль корешков и подвергаются ряду модификаций, заканчивающихся чисто геометрическими приспособлениями.



Рис. 98.Свиток, полученный по линии тела аллигатора Чирики; в честь Холмса.



Рис. 99.Лада, происходящая от линии тела аллигатора Чирики; в честь Холмса.

Рисунки на рис. 100 нанесены на низкие округлые выступы ваз и, следовательно, заключены в круги. На рис. 100, А, аллигатор свернут, но все еще сохраняет некоторые из хорошо известных признаков этой рептилии. На рисунке В у нас есть модификация тела аллигатора с двойным крючком, но треугольники расположены отдельно от окружающей линии. На следующем рисунке линия тела опущена, и только три пунктирных щитка изображают животное. Четыре щитка следующих рисунков занимают симметричное положение, а центральная пересеченная линия может представлять тело аллигатора. На последнем рисунке этой серии крест стал доминирующей чертой, и пятна переместились в него, так что треугольники превратились просто в промежутки.



Рис. 100. Серия производных аллигатора, показывающая модификацию при использовании в пределах круглой области, Чирики; после Холмса.

Наконец, рис. 101 представляет собой зональный узор, нанесенный на глиняный барабан, центральная зигзагообразная линия представляет тело аллигатора, а зазубренные крючки - его конечности; здесь они расположены с идеальной регулярностью, но иногда в узорах встречаются только последние, и тогда они часто расположены несколько нерегулярно.



Рис. 101. Рисунок, состоящий из производных крокодила, с глиняного барабана, раскрашенного в стиле “группы утраченных цветов” Чирики; в честь Холмса.

На основе своего продолжительного изучения древнего американского искусства мистер Холмс формулирует следующее обобщение: “Средства модификации, присущие искусству в его практической деятельности, таковы, что любая конкретная форма животного, широко используемая в украшениях, способна трансформироваться в любую или все весьма традиционные декоративные приемы, на которых основаны наши ведущие украшения, такие как меандр, завиток, лад, шеврон и гильоша” (стр. 187). Важность следующего вывода очевидна: “Мы абсолютно уверены, что ни одна раса, ни одно искусство, ни один мотив или элемент в природе или в искусстве не может претендовать на исключительное происхождение какого-либо одного из хорошо известных или стандартных общепринятых устройств, и что любая раса, искусство или индивидуальный мотив способны породить любое из таких устройств. Нет ничего более абсурдного, чем предполагать, что значение или символика, присущие данной форме, одинаковы во всем мире, поскольку идеи, связанные с каждой из них, должны варьироваться в зависимости от каналов, по которым они были разработаны” (стр. 183).

Исследования доктора П. Эренрайха и профессора Карла фон ден Штайнена по декоративному искусству различных племен Центральной Бразилии привели к результатам, которые без преувеличения можно назвать поразительными. Узоры, используемые этими людьми, обычно относятся к классу, который в народе называют геометрическим. На странице 176 я выбрал примеры этих шаблонов, которые дадут четкое представление о стиле дизайна.

Доктор Эренрайх[98] сообщает нам, что в хижинах вождей бакайри вдоль стены проходит фриз из табличек из почерневшей коры, которые расписаны белой глиной с очень характерными фигурами и узорами рыб. Все геометрические фигуры на самом деле являются схематическими изображениями конкретных объектов, в основном животных. “Таким образом, волнистая линия с чередующимися пятнами обозначает большую колоссальную змею с темными пятнами, Анаконду (*Eunectes murinus*); ромбовидный знак обозначает лагунную рыбу, тогда как треугольник никоим образом не указывает на эту простую геометрическую фигуру, а на маленький треугольный предмет женской одежды” (стр. 98).

Следующая цитата также переведена доктором Эренрайхом[99]: “Орнаменты Карайи состоят из узоров из зигзагообразных линий, крестов, ромбов и своеобразных прерывистых извилин, тогда как квадрат и треугольник встречаются лишь случайно (то есть из-за заполнения другими фигурами), а круги полностью отсутствуют. Как в орнаменте племен шингус, так и здесь встречаются те, по-видимому, совершенно произвольные геометрические комбинации, в основе которых лежат полностью определенные конкретные изображения, из которых в них воспроизведены наиболее характерные черты. К сожалению, не всегда возможно правильно определить соответствующие природные объекты. Часто встречающийся крест (рис. 102, А), который в Америке так часто давал повод для забавных гипотез, здесь не что иное, как разновидность ящерицы.... Также особенно характерны широкие крылья летучей мыши (рис. 102, В), а также часто встречающийся рисунок в виде змей, такой как рис. 102, С, на котором изображена гремучая змея, в то время как другая змея представлена на рис. 102, D. Точные изображения людей и животных, как мы знаем, так превосходно выполнены бушменами и эскимосами, у карайя, по-видимому, отсутствуют”.

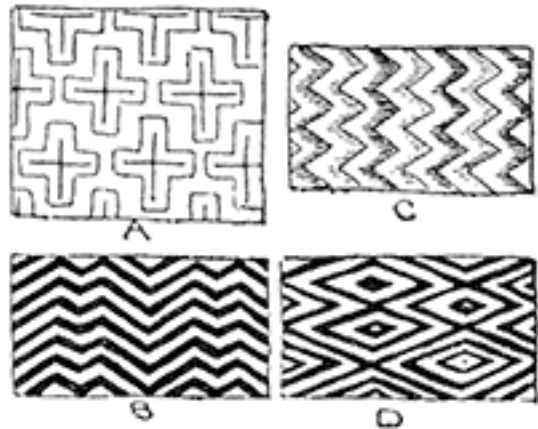


Рис. 102.—Узоры Карайи, Центральная Бразилия; по Эренрайху. А. Ящерицы; В. Летающие летучие мыши; С. Гремучая змея; D. Змея. А. Вырезано на могильном столбе; В, С, D. Заплетено на ручках гребней.

Профессор фон ден Штайнен[100] более полно описывает вышеупомянутый фриз. Куски коры шириной от 15 до 40 см (от 6 до 16 дюймов) были зачернены сажей, а белая или желтоватая известь нанесена пальцами. Сам фриз был более 56 метров (более 184 футов) в длину.

Я бы попросил читателя вернуться к рис. 52, стр. 97, хотя этот мотив не является зооморфным, чтобы показать, что треугольные узоры или результирующие зигзаги могут иметь различное происхождение.

Только на одной табличке было изображено растение. (Рис. 69.) Это указывает на листья маленькой дикой пальмы, похожей на “капусту”.

Основная часть мотивов декоративного искусства этих людей, племен шингу (племена шингу в Эренрайхе), заимствованы из животного мира; рис. 103 А, Н, I, К - это узоры бакайри, а рис. 103 В-F - узоры ауето.

Рисунок справа на рис. 103, Н, указывает на разновидность луча, здесь представлены характерные кольца и точки, которыми украшена кожа этой рыбы.

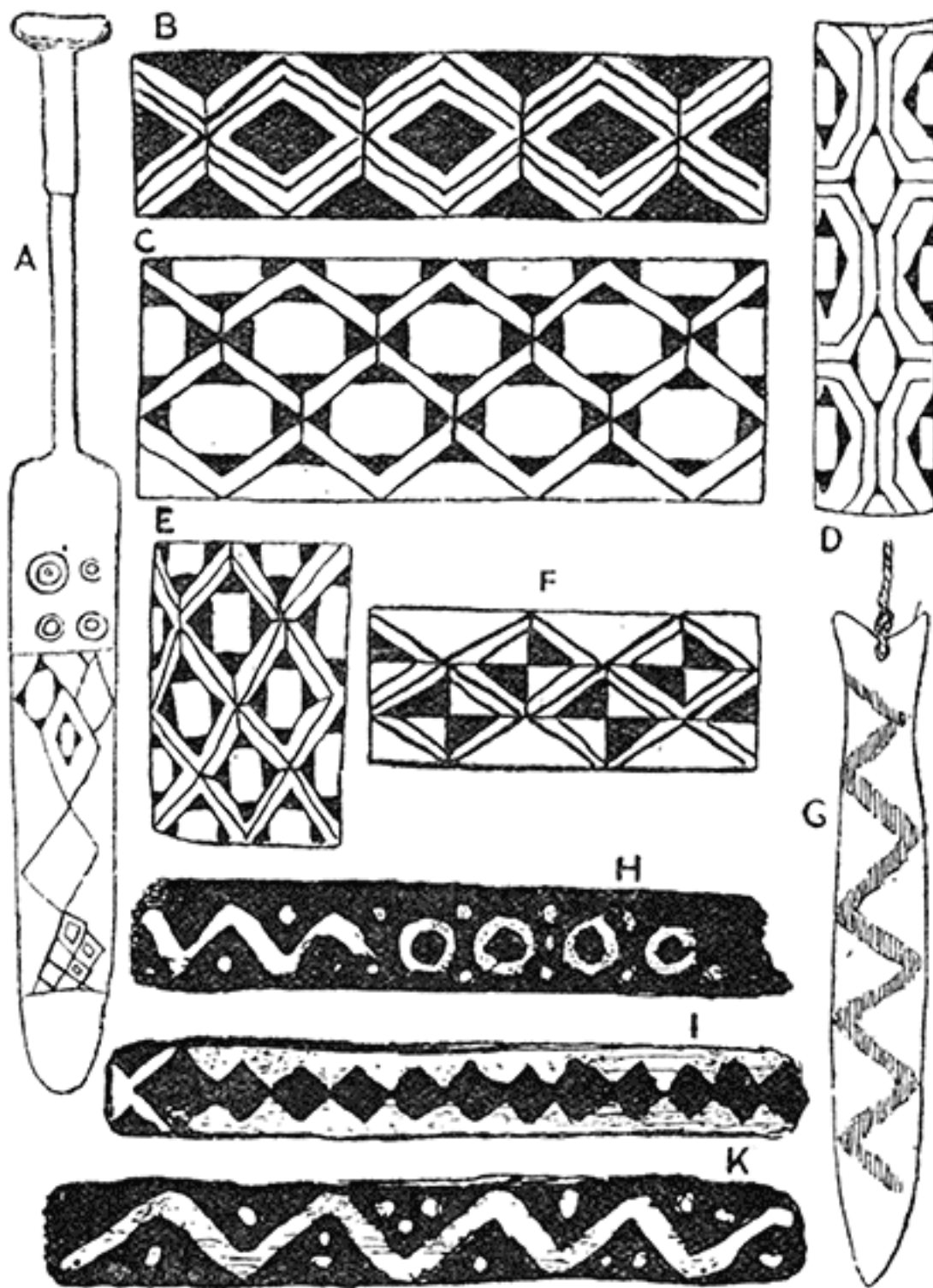


Рис. 103.—Узоры из Центральной Бразилии, по Фон ден Штайнену. Весло А. Бакайри; Б-Е. Мерешу (рыбные) узоры Ауето; Ф. Рисунок саранчи, Бакайри; Г. Рыбообразный бык-ревун, Нахукуа; Х. Сукури (змеиные) и лучевые узоры; И. Джибоя (змеиный); К. Агау (змеиный); Н-Л. Племя бакайри.

Общим для всех племен племени шингу является использование традиционных изображений мерешу. Это небольшая сжатая лагунная рыба, около 19 см (7½ дюймов) в длину и 9,5 см (3½

дьюма) в глубину; ее окрас серебристо-серый с коричневыми пятнами. *Мерещу* принадлежит к роду *Serrasalmo* или *Myletes*; рисунок на стр. 260, приведенный Фон ден Штайненом, выглядит так, как будто он сделан с плохо сохранившегося образца спирта, и непонятно, как, например, рис. 103, С, при всем желании можно считать, что это рыба. На стр. 613 книги доктора Гюнтера "Введение в изучение рыб" (Эдинбург, 1880) приведен контурный рисунок *Serrasalmo scapularis*; контур этой рыбы приблизительно ромбовидный, голова, спинной плавник и хвостовой плавник занимают три ее угла, а анальный плавник практически доходит до четвертого угла. Фон ден Штайнен указывает, что в большинстве случаев изображения этих животных представляют собой надрезы, а не рисунки, и схематичное отображение изогнутых линий под углами связано с этим фактом. Узоры, которые я собираюсь описать, являются общими для многочисленных союзных племен, и повсюду эти узоры носят название, под которым этот вид рыб известен в местных условиях.

Иногда рыба *мерещу* используется поодиночке, но чаще всего их количество равномерно распределяется по украшенной поверхности, и между рыбами могут быть проведены одинарные, двойные или даже несколько линий, как на рис. 103, В, С, Е; эти последние представляют сеть, с помощью которой эта рыба ловится. Таким образом, у нас может быть узор в виде рыбы или рыбы в сети. Эти узоры нанесены на маски, столбы, волчки и другие объекты. На рис. 103, Б, показан рисунок группы "Рыбы в сети" *мерещу*, но сами рыбы полностью заполнены черным цветом, а не только их углы.

Рисунок Ауэте, изображенный на рис. 103, F, предназначен для рыбы-кольчуги или броненосца.

На лопатке бакайри (рис. 103, А) вырезаны четыре круга, которые являются кольцевыми обозначениями луча, *пинукая*, с другой стороны поперечной линии следуют два *мерещу* в ячейках сети, затем *лаку* и, наконец, несколько рыб *куоми*. Профессор фон ден Штайнен считает, что цель этого украшения - просто поднести рыбу поближе к веслу. "Но чрезвычайно поучительно видеть", - продолжает он, [101] "что касается этих каракулей, хотя они, безусловно, ничего не обозначают в порядке их расположения, следовательно, не являются рисунками; однако каждый из них ни в коем случае не является случайным росчерком, а схемой четко определенного объекта и, следовательно, фактически представляет собой элемент рисунка - пишу.

Зигзаги и волнистые линии - это змеи. На рис. 103, К, изображена обычная сухопутная змея, *агау*, или бразильская кобра; слева показан хвост, голова изображена просто, и поскольку кожа змеи обозначена, художник охарактеризовал ее, добавив пятна. Очень похожа водяная змея *сукури*, или анаконда (*Boa scytale*), нарисованная слева от рис. 103, Н. На рис. 103, I изображен удав; ряд ромбов, оставленных на темном фоне между двумя рядами треугольников, представляет собой маркировку на коже змеи. Более крупный конечный бриллиант слева, вероятно, представляет собой голову удава. Змея также нарисована на быке-ревуне *нахукуа* (рис. 103, Г).

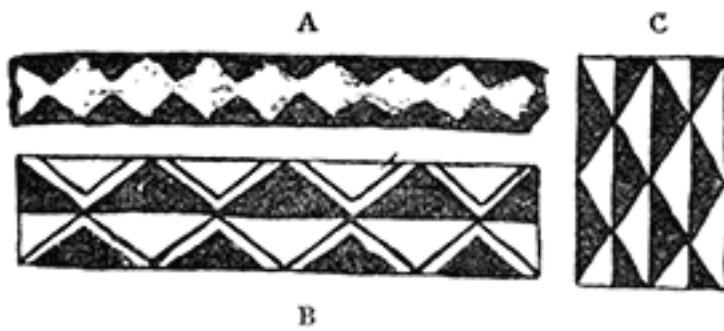


Рис. 104.—Узоры, полученные от летучих мышей; по Фон ден Штайнену. А. Бакайри; Б, К. Ауете.

Мы видели, что ряды горизонтальных треугольников - это *улури*, женские треугольники, но когда они обведены сверху линией, как на рис. 104, В, это летучие мыши; но ряды треугольников, расположенных вертикально, как на рис. 104, С, представляют собой висящих летучих мышей; рис. 104, А, также представляет собой устройство для летучей мыши.

Другой треугольный орнамент (рис. 105) изображает маленьких птичек, которых коренные жители Бакайри называют *яритамазе*, то есть это особый вид птиц, а не птицы в целом.

Наконец, естественно было бы предположить, что орнамент, выгравированный на столбе, рис. 103, D, является просто излюбленным рисунком *мерещу*; но Фон ден Штайнен уверяет нас, что центральный рисунок состоит не из *мерещу*, у которого углы лишь слегка загнуты, а из саранчи, а линии, идущие от углов ромба, представляют собой ножки. Этот рисунок саранчи, однако, связан с настоящим *mereschus*, который можно увидеть между ног саранчи.



Рис. 105. Рисунок птицы, Бакайри, Центральная Бразилия; в честь Фон ден Штайнена.

В Европе и в нашей собственной стране мы можем изучать аналогичные трансформации.

Более или менее узнаваемые животные проявляются как бы в завитках и цветочных узорах, как на самосских вазах (Фото VI., рис. 1), на галльских мечях (рис. 2), на помпейских стенах (рис. 3) и

на золотых украшениях Тосканы (рис. 5). На рис. 4, таблица VI., на древнем горшке из Нью-Мексико изображены птицы, которые напоминают фрески Помпей.

Часто в Греции и Италии симметричные свитки ассоциируются с головой. (Табличка VI., рис. 6.) Сами свитки в некоторых случаях могут представлять собой форму животного, завершившуюся завитком, как это имеет место на фото VI., рис. 5; или в других они могут быть остатками растительного мотива.

Доктор Колли Марч обращает внимание на старые скамейки в английских церквях, особенно в Корнуолле, на которых часто изображены сидящие четвероногие; в более поздний период они, по-видимому, были преобразованы в единый завиток, подобный тому, который украшал старые скамьи в церкви Ормскирк. (Табличка VI., рис. 7.)

Древняя серебряная пластина (Пластина VI., рис. 8), найденная в кургане в Ларго, графство Файфшир, украшена искаженной передней половиной животного. Трансформация продолжается до ярких изгибов в зооморфе Данниченского камня (Фото VI., рис. 9); но голову, уши и ноги все еще можно различить. Не совсем ясно, какое животное это должно изображать. Эрл Саутеск [102] считает, что это лошадь, которая была священной для Фрея и является особым символом солнца. Вторая фигура очень примечательна, но, по-видимому, это крайняя и покрытая листьями форма того же зооморфа.

В раннем искусстве Египта, Ассирии, Греции и других художественных центров есть множество примеров линейных рядов животных, но они, по-видимому, не превратились в узоры, возможно, потому, что единицы были легко узнаваемы, с другой стороны, последовательно повторяющиеся условные зооморфы часто превращаются в узоры. Эти узоры при многократном копировании имеют тенденцию упрощаться до тех пор, пока, наконец, не будут не только давно утрачены все следы оригинала, но и результирующий узор может настолько походить на другие простые узоры, что будет неотличим от них. Это может легко привести к путанице и привести к тому, что проекты будут классифицированы как один. Таким образом, мы приходим к выводу, что прежде чем какой-либо паттерн можно будет назвать таким же, как другой, необходимо изучить историю его существования, в противном случае аналогию можно спутать с гомологией и установить ложные взаимосвязи. Похожие вещи не обязательно являются одними и теми же.

На крайней юго-восточной оконечности Новой Гвинеи и на прилегающем архипелаге наиболее распространенными узорами являются красивые завитки, которые подвержены множеству вариаций. Я уже [103] описал многие из них, и поэтому нет необходимости снова повторять то, что я сказал, за исключением напоминания читателю, что все эти узоры являются вариациями последовательно повторяющихся условных голов птицы-фрегата. Я еще раз упомяну эту птицу, когда буду говорить об отношении религии к искусству.

В том же районе иногда встречается рисунок (рис. 106), который в некоторых отношениях напоминает первый, а в некоторых случаях его, по-видимому, путали с ним. Этот образ явно проистекает из последовательного повторения условных голов крокодилов. Иллюстрация представляет собой часть резного ободка находящейся у меня деревянной чаши, которая, вероятно, была привезена с Тробрианских островов или Вудларков. Треугольники над мордами крокодилов окрашены в черный цвет, а те, что ограничены челюстями, - в красный.

Существует еще один метод изображения животных, который заключается в группировании их таким образом, чтобы рассказать историю или, другими словами, составить картинку.



Рис. 106. — Натирание части резного ободка деревянной чаши из коллекции автора. Вероятно, с Вудларков или Тробрианских островов, Британская Новая Гвинея. Одна треть натурального размера.

Сгруппированные животные редко встречаются сами по себе в декоративно-прикладном искусстве; с ними часто ассоциируются люди, дома, орудия труда и даже растительность. Народы Арктики, такие как лопари, эскимосы и др., оказали большое влияние на этот вид искусства. Основная часть этих рисунков представляет собой изображения сцен охоты, и многие происшествия из жизни этих гиперборейцев изображены на кости. Есть основания рассматривать их как записи конкретных событий (ср. стр. 207); но они также очень полезны для нас как иллюстрации местной жизни и промышленности. Животные иногда рисуются в укороченном виде, и часто изображаются сбитые с толку стада северных оленей; но группировка в основном линейная, без применения эффекта перспективы.

Этот вид искусства чрезвычайно редок среди диких народов, фактически его наличие можно рассматривать как одно из доказательств того, что люди, практикующие его, вышли из чисто дикарского состояния и продвинулись вперед к цивилизации. Она достигла своей высшей точки в работах великих художников-анималистов современности и, таким образом, стала одной из последних доведенных до совершенства форм графического искусства.

Как правило, некачественные изображения животных в группах и изображения животных в целом не являются результатом процесса разложения. Это плохая работа некачественных мастеров. Это несовершенство незрелости, а не симптом упадка.

Последняя стадия жизненного цикла этого класса зооморфов наступает, когда некомпетентные рисовальщики копируют работу мастера; когда, например, мы видим на стенах деревенских гостиниц дешевые и плохо нарисованные копии картин Ландсира.

Животные также играют большую роль в мифологии, и часто очень трудно определить границы тотемизма в этом направлении. Существуют, однако, бесчисленные примеры легендарных связей и родственных связей, дружелюбия и вражды между животными и людьми, которые не имеют никакого отношения к тотемизму, и они часто служат предметом декоративного искусства. Иногда изображается только животное, в других случаях изображаются и человек, и животное, и в зависимости от их художественной обработки у нас могут быть изображения, или если зооморф и антропоморф изображены схематично, может получиться гетероморфизм. В настоящее время мы имеем дело с изображениями животных, которые иллюстрируют какое-либо поверье, миф или народную сказку. Священное искусство евреев было почти свободно от зооморфов, а искусство ислама - полностью; за этими исключениями едва ли была религия, в которой зооморфы не играли большей или меньшей роли.

Мне нужно только напомнить читателю о многочисленных примерах, в которых животные изображаются в качестве иллюстрации или своего рода мнемоники народной сказки, легенды или мифа, а также какой-либо священной традиции или верования. Между этими различными фазами существует так много промежуточных стадий, что часто невозможно провести грань между ними. Религиозная вера с ее священной традицией одного века становится мифом или легендой более позднего периода, впоследствии она увековечивается как народная сказка; позже она может служить развлечением для детей и, наконец, становится объектом научного изучения.

То, что я назвал эстетической историей жизни, может произойти с зооморфом на любой или на всех этих стадиях религиозного упадка. Нет никакой корреляции между крайней или средней фазой эстетического цикла и соответствующей стадией религиозного цикла. Возьмем простой пример: иллюстрации к самым недавно опубликованным волшебным сказкам в целом обладают большими художественными достоинствами, чем обычные иллюстрации к священным повествованиям в любой период мировой истории.

Д. Антропоморфы.

Как правило, дикари менее искусны в изображении человеческого облика, чем в изображении животных, и обычно это используется не так часто, как можно было бы ожидать.

Человеческая форма чаще всего используется в религиозных целях, и я отсылаю читателя к разделу, в котором рассматривается религия, за иллюстрациями этого факта. Я намеренно использую термин “человеческая форма”, поскольку сюда входят изображения как богов, так и людей. На определенном этапе своей эволюции в человеческом сознании божество, подобно Призраку Брокена, является призрачным образом человека, проецируемым на облака. Таким образом, боги наиболее естественно представлены в виде людей, но часто с особыми атрибутами. Теперь эти атрибуты заслуживают особого изучения как вехи, указывающие на расстояние, пройденное любой данной религиозной концепцией.

В отдаленной перспективе времени мы можем смутно различить превращение тотемного животного в бога. В наивысший период развития греческой скульптуры эволюция была, например, доведена до совершенства в “леди с бычьими глазами Гере”, супруге олимпийского Зевса, и в киднийской статуе Деметры, “Матери-Земле”, архаичным изображением которой было деревянное изображение женщины с головой и гривой кобылы. На протяжении тысячелетий египетский пантеон населяли арестованные в процессе боги — горгонизированные головастики божественности. Еще более ранние стадии даже сейчас можно отметить у диких народов.

Я не знаю ни одного примера преобладающего использования человеческого лица в декоративных целях, который можно было бы сравнить с тем, что я установил для аборигенов Папуасского залива. Иллюстрации этого можно найти на рис. 10-19, а также в моих мемуарах о папуасском искусстве, но только изучение большого количества предметов из этого района Британской Новой Гвинеи позволит исследователю осознать поразительную распространенность мотива. У нас нет информации о причине копирования человеческих лиц; у меня сложилось впечатление, что это связано с церемониями посвящения, которые, как мы знаем из рассказов преподобного Джеймса Чалмерса, были очень длительными и важными. Можно было бы ожидать найти у этих людей больше изображений животных, чем на предметах

из наших этнографических коллекций. Возможно, эти люди переходят от тотемистической фазы религии к антропоморфной, и последняя находит наибольшее выражение в их искусстве. Однако подобные спекуляции тщетны до тех пор, пока мы не получим гораздо более подробную и расширенную информацию об их религии, чем мы располагаем в настоящее время.

Человеческие существа сравнительно редко изображаются просто в декоративных целях. На пиктограммах они не занимают доминирующего положения. Но когда мы переходим к портретной живописи, дело обстоит совсем иначе; здесь у нас есть адекватный мотив для изображения человеческой формы и лица; однако очень примечательно, что портретная живопись как таковая встречается только в цивилизованных сообществах. Возможно, объяснение этому можно найти в широко распространенной у дикарей философии симпатической магии. Согласно этой системе, портрет имеет очень важную связь с объектом съемки, и любой ущерб, нанесенный подделке, будет нанесен оригиналу. Тогда создание портретов было бы слишком опасно для здоровья или даже жизни, чтобы относиться к ним легкомысленно.

То, что, как мы видели, происходит с растениями и животными, - это также судьба людей в декоративно-прикладном искусстве. Здесь будет достаточно нескольких примеров.

Новая Зеландия - одно из мест, где в изобилии встречаются антропоморфы, в данном случае благодаря культу предков. Короткий ряд из трех булав (Фото VI., рис. 10-12) иллюстрирует превращение конечностей в криволинейные формы. Рассматривая религию Полинезии, я привожу примеры (рис. 124-128) разложения человеческого тела на "геометрические" узоры.

На различных приведенных иллюстрациях изображения человеческой формы могут быть изолированными, как в Меланезии (рис. 3, O), Мангайе (рис. 124) и Новой Зеландии (Фото VI., Рис. 10, 12), или они могут быть двойными; например, в Полинезии часто можно встретить две фигуры бога, расположенные спина к спине, и они могут странным образом вырождаться, как в примерах, приведенных Штольпе[104] и прочитайте.[105] Человеческие формы, расположенные линейными рядами, часто встречаются в мангайской резьбе по дереву (рис. 127 и 125, A). Рис. 126 иллюстрирует оформление более широкой области.

Мы получаем примеры выделения одной части лица человека в узорах папуасского залива. (Рис.10-19.)

Несомненно, это сознательный выбор с самого начала, но мы обнаруживаем, что различные части тела сохраняются с удалением остальных по разным причинам.

Причина упрощения тела и исчезновения головы в искусстве манги, вероятно, отчасти связана с тем фактом, что дикие народы обычно вполне довольствуются изображениями объектов, они не требуют того, что мы называем реализмом. Сделав свои изображения традиционными, мангайцы смогли лучше их размножить и в то же время соответствующим образом украсить объект, которым они интересовались. Это не могло быть сделано с целью экономии времени или труда. "Время, - как говорит Штольпе, - для них не имеет значения, у них его предостаточно, и обычно они не способны даже сосчитать его". Судя по мастерству, демонстрируемому этими искусными резчиками по дереву, мы не можем списать упрощение человеческого тела на небрежное копирование.

Мы видели, что лицо может быть представлено без учета любой другой части тела, но есть примеры, когда части лица становятся преобладающими.

Профессор Мозли^[106] был, я полагаю, первым, кто указал на эволюцию, произошедшую в изображениях богов гавайской группы. В некоторых случаях форма полого полумесяца, которая стала обозначать лицо, по-видимому, была достигнута за счет огромного увеличения размера рта; в других, как в случае с некоторыми плетеными изображениями, за счет полного выдалбливания лица; рот на последних, хотя и большой, не расширен настолько, чтобы занимать всю площадь лица. Поскольку при поклонении богам пищу клали в рот, рты, возможно, постепенно увеличивались по мере развития религии, чтобы вместить все более крупные подношения, а голова на плетеном изображении, возможно, была выдолблена для аналогичной цели. Мозли проследил дегенерацию человеческого (или божьего) лица вплоть до украшения в форме крючка, вырезанного из зуба кашалота.

Некоторые изображения человеческого лица из Новой Зеландии имеют общее сходство с изображениями с Гавайев; но очень заметной чертой в искусстве бывшего острова является высунутый язык. Наиболее интересное развитие этого члена происходит у маори *хани*, или сотрудников офиса. На верхнем конце находится то, что на первый взгляд кажется наконечником копья. “Эта часть, однако, не преследует цели оскорбления, а является просто общепринятым изображением человеческого языка, который, будучи максимально раскрытым, передает, согласно представлениям маори, самое горькое оскорбление и вызов. Когда вождь желает начать войну против какого-либо племени, он созывает своих соплеменников, произносит пламенную речь и несколько раз тычет своим *хани* в сторону врага, причем каждый такой тычок воспринимается как демонстрация неповиновения. Чтобы показать, что острие *хани* действительно предназначено для обозначения человеческого языка, остальная его часть вырезана в виде гротескного и притянутого за уши подобия человеческого лица, главными чертами которого являются два огромных круглых глаза, сделанные из раковины галиотиса”.^[107]

Мой друг С. Цубои провел специальное исследование^[108] высунутого языка в новозеландском искусстве. Он приводит иллюстрации тридцати одного образца и с характерной японской изобретательностью нарисовал рисунки полудюжины сконструированных им моделей, которые иллюстрируют различные возможные вариации и линии, которые они могли принять. Он также составил числовые таблицы возможных разновидностей. Я ссылаюсь на эту статью, чтобы привлечь внимание студентов к графическим методам. Я сожалею, что мое незнание японского языка не позволяет мне представить результаты этого расследования.

В Древнем Египте глаз был символом, и найдено бесчисленное количество амулетов, на которых изображен один, два или множество глаз на различных стадиях вырождения или в странных модификациях. Они тоже были изучены и описаны Цубои.^[109]

Е. Биоморфная керамика.

В описании примитивных методов изготовления керамики был сделан намек на тот факт, что формы растений и животных копировались ранними мастерами.

Хотя непосредственными прототипами многих видов глиняных сосудов были различного рода корзины, мы не должны забывать, что они также часто были текстильными имитациями природных объектов. Тыквы, которые встречаются почти повсеместно, несомненно, использовались очень рано и независимо друг от друга в качестве сосудов. Для более удобной транспортировки их заключали в сетку или плетеные корзины. Чем качественнее становились аксессуары, тем меньше требовалось первоначальных оснований, тем более что последние были хрупкими. Исходя из того факта, что форма определенных корзинок в том или ином районе напоминает форму тыкв в этом районе, мы можем предположить, что этот процесс эволюции протекал спонтанно в самых разных местах. Глиняные сосуды, которые были смоделированы с учетом предположения о таких корзинах, таким образом, отдаленно были филломорфами, но имели промежуточную скеоморфную стадию.

Вместо этого косвенного способа происхождения часто встречается более прямой. Господа. Сквайер и Дэвис[110] запись: “Говорят, в некоторых южных штатах (Северной Америки) сейчас иногда можно встретить печи, в которых выпекалась древняя керамика. Некоторые из них представлены до сих пор и содержат посуду, частично обожженную и сохранившую кожуру от тыкв и т.д., по которой они были вылеплены и которая не была полностью удалена огнем”. Они также утверждают, что индейцы, жившие вдоль залива, лепили свои сосуды “по тыквенным и другим моделям и запекали их в печах”.

Нет необходимости полагать, что это были оригинальные керамические тыквенные изделия, даже у диких народов. Как только было приобретено умение работать с глиной, вполне могло возникнуть намеренное копирование тыквенных горшков (рис. 107, 108) или других сосудов для овощей. Это становится тем более вероятным из-за того факта, что формы животных моделируются как глиняные сосуды. Я здесь не имею в виду фигуры людей или тотемных, священных или знакомых животных, которые могут принадлежать к несколько более высокой стадии культуры, чем та, которую мы сейчас более подробно рассматриваем; но глиняную утварь, скопированную с сосудов, представляющих собой раковины или другие части животных.

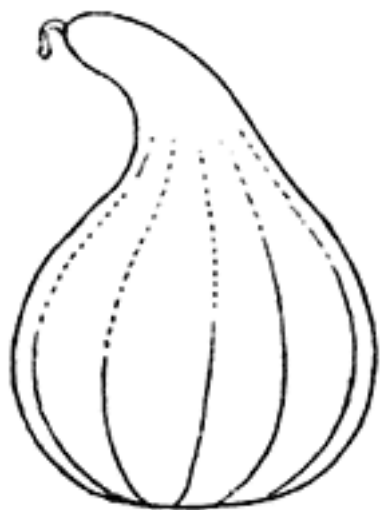


Рис. 107.—Тыква; в честь Холмса.

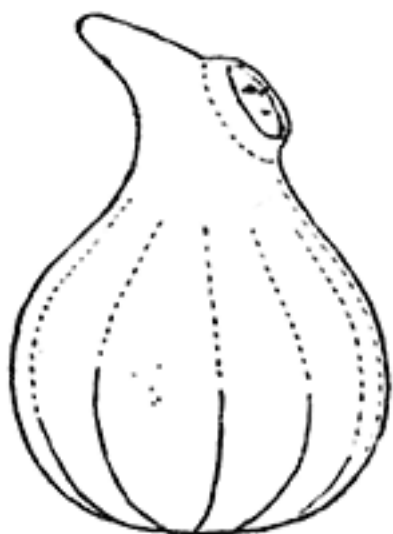


Рис. 108. Глиняный сосуд, имитирующий тыкву, из кургана на юго—востоке Миссури; в честь Холмса.

Везде, где находят раковины достаточного размера, их используют как сосуды для еды и воды, и в различных частях мира есть множество примеров того, как сосуды моделируются таким образом, чтобы представлять древнюю и знакомую утварь.

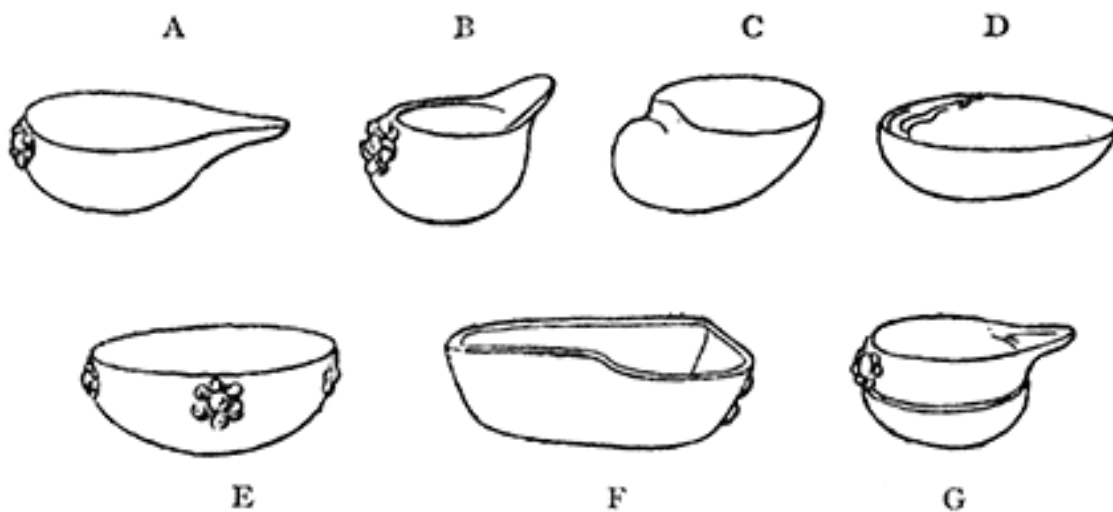


Рис. 109. Глиняные сосуды, сделанные из раковин, из курганов и могил долины Миссисипи; по имени Холмса.

Глиняные сосуды, имитирующие как морские, так и пресноводные раковины, иногда находят в курганах и могилах долины Миссисипи. По-видимому, излюбленной моделью была раковина (рис. 109, А и Б). На рисунках С и D. имитирована раковина моллюска. Более традиционные формы этих сосудов чрезвычайно интересны, поскольку они указывают на тенденции и возможности модификации. Чаша (Е) имеет четыре розетки, каждая из которых состоит из большого центрального выступа и четырех или пяти более мелких, окружающих его. Центральная выпуклость, как на рисунке А, происходит от шпилья раковины, а окружающие выступы - от узловатого края внешнего завитка раковины. М-р Холмс предполагает, что в данном случае концепция заключается в том, что четыре раковины объединены в одном сосуде,

носики повернуты внутрь, а шпиль наружу. При всем возможном уважении к мистеру Холмсу я осмеливаюсь возразить против такой интерпретации. Слияние элементов, которые по существу изолированы, редко встречается у примитивных народов; трудно представить, как они могли представить себе структурное объединение и сплав четырех раковин. Это сильно отличается от объединения глиняных имитаций таких сосудов, как тыквы или кокосовые орехи, поскольку они часто прикрепляются парами или небольшими группами к общей ручке из бечевки, и в этом уже заложена идея множественности и расположения сосудов. Опять же, мистер Холмс не представляет нам никаких промежуточных стадий изготовления этого или подобных глиняных сосудов; пока не появятся такие доказательства, было бы безопаснее рассматривать это как пример переноса. Согласно моей интерпретации, розетка, полученная из шпиль раковины, была приятным мотивом, и ее наносили на круглую чашу и повторяли на ней, которая, как предполагает мистер Холмс в другом месте^[111], может быть получена из нижней половины тыквы. Производное от одной раковины имело бы право только на одну розетку, и ассоциация идей действовала бы в пользу формирования только одной, во всяком случае, до тех пор, пока не была достигнута крайняя стадия вырождения; но в случае переноса не было бы преемственности обычая, контролирующего гончара, и, следовательно, можно было бы дать больше простора его фантазии.

Весьма условная форма показана на рисунке F (рис. 109). Чашка несимметрична по очертаниям и имеет несколько несовершенных выступов возле одного угла, но ее сходство с раковиной вряд ли распознает человек, не знакомый с более реалистичными изображениями подобных предметов. На рисунке G у нас есть имитация чаши из ракушки, помещенной в обычную чашку.

Шкуры, мочевые пузыри и желудки животных очень часто используются в качестве переносчиков воды. Характерные формы этих изделий часто можно проследить в керамике одних и тех же районов, странные детали формы или маркировки поверхности обычно сохраняются в удивительной степени.

На Фиджи и в других местах изображение черепахи вылеплено из глины, несомненно, потому, что панцирь часто используется в качестве сосуда.

Хотя использование животного или части животного в качестве сосуда часто приводило к имитации этого животного в глине или другом материале, благодаря ассоциации идей, мы должны быть очень осторожны, чтобы не впасть в крайность и не сказать, что у всех зооморфных сосудов было примитивно утилитарное происхождение. Симпатическая магия и религия ответственны за многое, и мы должны признать, что иногда в игру вступает простая фантазия, и в этом случае неизбежно виновато теоретизирование.

3. Гетероморфы.

Как указывалось ранее, я предлагаю использовать термин Гетероморф для обозначения смешения друг с другом двух или более различных скевоморф, или слияния любых двух или более биоморф, или комбинации любого скевоморфа с любым биоморфом. Таким образом, мы можем иметь (1) Гетероморфы скеоморф, (2) гетероморфы биоморф и (3) Гетероморфы скеуморф.

Выражаясь несколько образно, гетероморфизм - это своего рода болезнь, которая может поражать скевоморфа или биоморфу. В то время как конечным этапом жизнедеятельности биоморфа является, так сказать, старческий распад, результатом гетероморфизма является тератологическая трансформация. Принимая такой взгляд на предмет, настоящий раздел можно было бы озаглавить “Патология декоративного искусства”.

Любой этап жизненной истории биоморфа, будь то выражение декоративного или религиозного искусства, подвержен заражению гетероморфизмом. Единственный раздел графического искусства, который по природе дела должен быть свободен от него, - это изобразительное искусство. Когда гетероморфы вводятся в изображения, они образуют один из сюжетов этих изображений, само изображение не подвержено этому модифицирующему влиянию; например, введение изображения сфинкса или грифона в изображение не делает последнее гетероморфом.

А. Гетероморфы скеоморфов.

Сочетание двух различных видов скеоморфов, по-видимому, встречается не очень часто, или, во всяком случае, мы еще не научились их ценить.

На рис. 50 у нас есть пример, который, однако, не является особенно удовлетворительным. Следует заметить, что на этой тонганской булаве указаны различные виды плетения; на самом деле, если бы она действительно была покрыта плетеной работой, последняя была бы однородной по своему характеру, хотя на ней могли быть нанесены различные узоры. Если бы эта дубинка была украшена единообразно, простое переплетение широкой ленты, как в середине рисунка слева, не могло бы сочетаться с более тонким косым переплетением в других частях предмета.

Б. Гетероморфы биоморф.

Везде, где два или более животных или растений представлены в ассоциации, существует тенденция к их слиянию с течением времени. Я показал множество примеров этого на примере мотива птицы и крокодила в папуасском искусстве, и было бы легко увеличить количество иллюстраций.

Гетероморфизм особенно характерен для того стиля оформления, который мы называем арабесковым, или гротеском. Говорят, что это было изобретение художника по имени Людиус во времена правления императора Августа. Плиний утверждает, что этот государь был первым, кто додумался покрывать целые стены картинами и пейзажами. Мода на гротеск распространилась быстро, поскольку все здания примерно той эпохи, которые были найдены в хорошей сохранности, представляют собой многочисленные и красивые его образцы. Витрувий был совершенно не в восторге от такого рода украшений и заявляет, что такие причудливые картины, которые не основаны на истине, не могут быть прекрасными; но общий голос, как в древние, так и в современные времена, высказал совсем иное мнение. Именно из картин, найденных в римских банях, Рафаэль почерпнул идею тех знаменитых фресок в галерее Ватикана. Его примеру немедленно последовали другие выдающиеся художники. Этот стиль получил свое название гротеск из—за подземных комнат (*grotte*), в которых обычно находили оригиналы - комнат, построенных не под поверхностью земли, а погребенных постепенным накоплением почвы и разрушенных зданий.

Типичный пример помпейской обработки виден на табличке VI., рис. 3, где птичий хвост переходит в цветочный завиток.

Изображения таких мифических чудовищ древности, как Сфинкс, Химера, Гарпии и так далее, знакомы всем. Первоначально они воплощали различные концепции, которые были знакомы посвященным, если не всем. Они были символами, и их происхождение в искусстве было религиозным; их сохранение было обусловлено их декоративными качествами.

С. Сложные гетероморфы.

Теперь мы должны рассмотреть осложнения, возникающие при сочетании скеоморф и биоморф.

Я снова прибегаю к наводящему на размышления эссе доктора Колли Марч. Он указывает, что на севере Европы животных душили перевязью, как показано на резном камне из Госфорта (Фото VII., рис. 3). М-р Хильдебранд пытается показать, что так называемая скандинавская солнечная змея была получена путем придания изгибов фигуре вставшего на дыбы льва, скопированной чередой мастеров, которые ничего не знали о внешнем виде льва. Но, во-первых, указывает доктор Марч, норвежский вурм встречается давным-давно в доисторических наскальных скульптурах. Во-вторых, северный змей был символом моря, а не солнца. И затем, не только незнакомый лев распался на змееподобные формы; скевоморф напал на оленя, как на камне короля Горма в Дании (Фото VII., рис. 2). Эйктиснир, солнечный олень, который был спутником и атрибутом Фрея, здесь изображен задушенным “лежачим червем” из Скандинавии. Доктор Марч предполагает, что, возможно, мы узнаем моржа в наскальных скульптурах в Кричи в Шотландии (Фото VII., рис. 6, 7). То, что морж был хорошо известен северянам и высоко ценился как за свою шкуру, из которой делали корабельные канаты (Таблица IV., рис. 4), так и за свои бивни, которые были источником слоновой кости, подтверждается историей Орозия (I. Orosius, i. 14). “Он ходил туда главным образом за моржами, потому что у них в зубах есть благородная кость, а их кожа очень хороша для корабельных канатов”. Граф Саутеск,^[112] однако, приводится значительное количество доказательств в пользу точки зрения, что этот символ “слона”, как его абсурдно называли, является солнечным кабаном - символом Фрея. Ни одно животное не занимало более высокого места в Скандинавии, и в ранний период оно было принято в качестве национальной эмблемы Дании и размещено на штандарте.

На раннехристианских скульптурных камнях часто можно увидеть, что поле с каждой стороны центрального креста занято извивающимся животным; такие многочисленные примеры встречаются на острове Мэн, где они, несомненно, связаны со скандинавским влиянием. В некоторых случаях в этом животном можно узнать волка, как, например, на кресте у Михаила (Табличка VII., рис. 5).

Два скевоморфа нападают на волка. Влияние обработки ремешками видно на табличке VII., рис. 1; ее можно сравнить с табличкой IV., рис. 4, которая скопирована со скульптурного камня в Малью, также на острове Мэн. Последний является одним из нескольких мэнских скевоморфов, изготовленных из кожи или ремешков.

Перевязь изображается еще чаще, и на кресте в Госфорте (Фото VII., рис. 3) это душит волка.

Змея или дракон также часто изображаются, действительно, кажется, что волк и змея незаметно переходят друг в друга, и нет ничего проще, чем спутать последнюю со скрученными полосами. Так животное исчезает, пока, наконец, не торжествует скевоморф, и только призрак зооморфа остается в том, что для обычного глаза является всего лишь переплетенным волокном (ФотоVII., рис. 11).

В чем же тогда значение этого замечательного цикла? Объяснение следует искать в совпадении язычества и христианства в то время, когда символы скандинавской мифологии были гомологизированы символам христианской веры.

“Трех могучих детей родила моему отцу Локу
великанша Ангербод —
волка Фенриса, огромного змея и меня.
Из них вы бросили в море змея,
Который с тех пор вопреки вам сохранился,
И теперь сверкающим кольцом обволакивает мир.
Он бросил меня в этот унылый нижний мир,
И дал мне править девятью неосвещенными мирами.
В то время как на своем острове в озере, вдалеке,
Прикованный к бурой скале, хитростью, а не силой,
Покоренный, гибкими цепями живет Фенрис, связанный”.

Так, по словам Мэтью Арнольда, говорил Хела Хермоду в его поисках восстановления убитого Бальдра.

На пороге рока Рагнарокам, Фрею, Водену, Тору и Тиру суждено погибнуть. Волк пожрет солнце, а другой проглотит луну, и звезды исчезнут с неба. Воден пойдет первым и столкнется с Фенрисвольфом, но мудрый одноглазый богумрет. Молот “друга человека” не поможет против морского дракона, и хотя Тор сразится с Мидгартсормом и убьет его, он сам падет замертво от змеиного яда. Гарм, адский пес, бросится на однорукого Тира, и каждый убьет другого. Фрей падет перед Свартом, великаном с пылающим мечом. Тогда Видар бросится вперед, могучий сын Отца Победы, и разорвет волка на части. “Видар поселится в городе богов, когда все закончится”, - как сказал великан Водену. “Видар, переживший падение земли, стал”, - говорит профессор Стивенс,^[113] “подходящей эмблемой того Всемогущего Господа, который победил грех и Смерть”, и на некоторых скульптурных камнях он изображен как божественный Олень, попирающий Фенрисвольфа и Мидгартсорма.

Эти задушенные волки и извивающиеся змеи скандинавского искусства представляют собой зловещую борьбу сил тьмы с богами, когда “Волк пожрет Отца Людей; но Вид отомстит за него и разорвет холодные челюсти Зверя”. Но новая религия обладала несколько аналогичными образами, и символизм одной из них легко перешел в символику другой. Языческое или христианское, символическое животное подверглось нападению с помощью плетеных ремешков или скрученных волокон, а светское ремесло заглушило религиозную идею. Такое закрепление этой техники в сознании людей привело к тому, что она доминировала во всем их искусстве и даже привела к исчезновению религиозной символики.

Однако было и другое средство, с помощью которого языческий дракон проник в христианское искусство. Я имею в виду легенду о Сигурде и Фафни, которая была введена в надгробную и церковную резьбу еще в четырнадцатом веке последователями новой веры. Я не могу сейчас подробно рассказать историю основания Нибелунгов; момент, который в настоящее время нас интересует, - это убийство Сигурдом Фафни в образе дракона или змеи своим волшебным мечом.

Этот и другие эпизоды легенды вырезаны на деревянных порталах или дверных столбах церквей, на купелях и на христианских каменных крестах во многих частях Швеции и Норвегии, а также в некоторых частях Англии, например, на Хаттонском кресте в Ланкастере.

Фафни часто можно увидеть проходящим по лабиринту красивых завитков, а на Хаттонском Кресте он представлен исключительно скрученным узлом.

Без сомнения, под влиянием монахов вся эта история постепенно стала рассматриваться как содержащая прообразы и доказательства более молодой религии. Сигурд стал христианским воином, выковавшим меч духа, и его победа над змеем могла быть легко принята в христианскую символику.^[114]

“Когда англосаксы почти забыли Орм Мидгарта, а древнеегипетский символ змеи, столь же древний, как период Рамсайда, был введен в качестве нового рисунка (Фото VII., рис. 8), он сам стал жертвой доминирующего скевоморфа и был удвоен и запутан, подчиняясь чрезмерному ожиданию дня”.

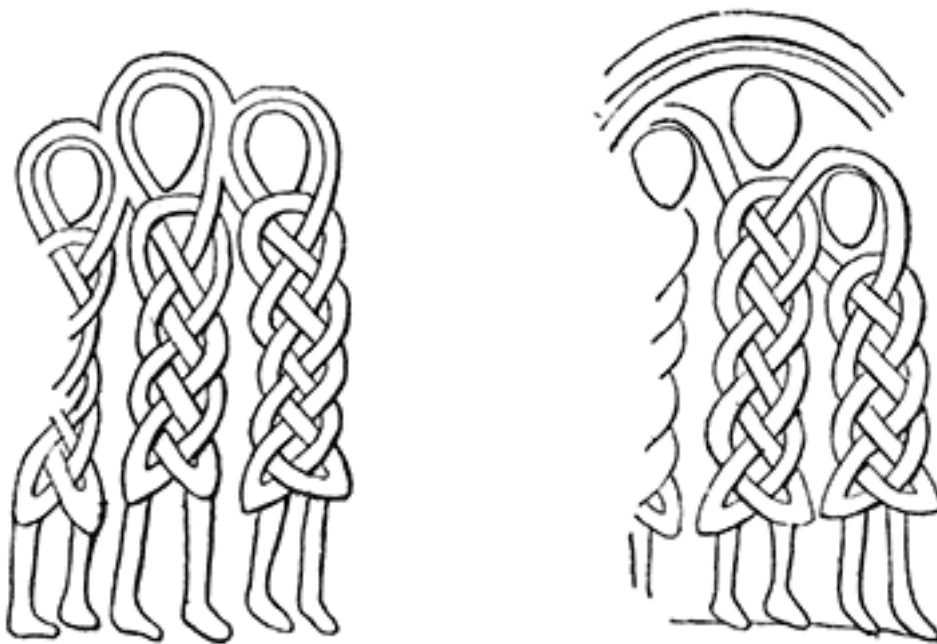


Рис. 110, 111. — Измененные человеческие фигуры на древке креста в Иламе, близ Эшборна; по имени Браун.

“Должно быть ясно, ” продолжает доктор Колли Марч, - что подобные преобразования были вызваны чем-то большим, чем последовательное копирование копии невежественными и неряшливыми мастерами, как в тех дегенеративных изменениях, произведенных галльскими имитаторами правления Филиппа Македонского. В этом случае перед ними не было

оригинальной монеты; у них не было художественного порыва или намерения, их единственной целью было изготовить сносные денежные знаки. Но люди, чей "вкус" раскрывается в работе, которую мы только что рассмотрели, находились под влиянием, которое они не могли понять. Ожидание, которое ими управляло, они унаследовали. Группа ивняка обвилась вокруг всех их концепций". Но результатом стало обогащение, а не деградация, и любопытные узоры, созданные их искусством, показывают нам единственный портал, через который форма животного может войти в орнамент, разрешившись сама собой, а именно в углы, изгибы и завитки симметричного повторения.

Прежде чем процесс был завершен, произошло много пауз. Теперь скевоморфу была передана одна часть тела, а затем другая. Конвенционализм установил временное перемирие, но война структуры против природы вспыхнула с новой силой, и появился гротеск. Мы смотрим на смертельную хватку извивающегося четвероногого, на узловатые извивы змеи, на призрачный отблеск исчезающего лица. А потом, когда все было кончено, когда битва на поле орнамента была проиграна и выиграна, не осталось ничего, кроме зооморфа из контрастирующих изгибов и симметричных завитков".

Человеческая форма не является исключением из-за вторжения скевоморфизма. Двое мужчин на рис. 4, Таблица VII., которая взята с иллюстрированной страницы Евангелия от Мак-Регола в Оксфорде, страдают от незначительного приступа, но мужчины на дономаннской купели в Чекли, недалеко от Уттоксетера, и аналогичные фигуры (рис. 110, 111) на кресте в Иламе, в пяти милях от Эшборна, почти умерли.

ПРИЧИНЫ, ПО КОТОРЫМ ОБЪЕКТЫ УКРАШАЮТСЯ.

Во Введении я упомянул о том, что было названо определенными потребностями, которые принуждали человека к художественным усилиям. Это были искусство, информация, богатство и религия, и сейчас мы рассмотрим их настолько кратко, насколько это возможно, поскольку адекватно разобраться с ними невозможно.

I. Статья

Эстетика - это изучение и практика искусства ради искусства, то есть ради приятных ощущений, которые вызываются определенными сочетаниями формы, линий и цвета. Для нашей цели это не означает, как было приобретено чувство искусства, и анализ ощущений не является необходимым. Все люди обладают этим чувством, варьирующимся от рудиментарной до возвышенной степени. Хотя это, естественно, лежит в основе всех произведений искусства, из этого не следует, что эстетическое чувство было единственной причиной декоративных работ. Религия и желание донести информацию одновременно имитировали изобразительное и декоративно-прикладное искусство и контролировали его, но художественное чувство всегда оказывало свое влияние в большей или меньшей степени. Художественное чувство пыталось окупать грубыми усилиями религии и науки очарование красоты.

В схеме жизнеописания живописных или декоративных рисунков, приведенной на стр. 8, я рассмотрел только те, которые возникли из различных комбинаций изначально одиночных

фигур. Отдельные портреты людей или животных, плоские или круглые, были опущены, поскольку они остаются на низшей ступени развития, хотя и могут достичь высочайшего совершенства в искусстве. Те, кто следил за блестящими исследованиями в области классической археологии, поймут, что я имею в виду под историей жизни репрезентаций. Происхождение, расцвет, великолепное завершение и упадок греческой скульптуры - яркая иллюстрация моей темы.

Фигуры могут быть сгруппированы не только для передачи чувства, как на картине, но и просто для декоративного эффекта. Художник в этом случае обычно сразу же применял традиционную трактовку. В некоторых случаях строгий реализм может быть уместен, но в большинстве случаев он совершенно неуместен.

Стены, ткани и блюда с незапамятных времен украшались таким образом. Было написано много книг, иллюстрирующих эту отрасль искусства и излагающих принципы дизайна, и читателей отсылают к ним, поскольку эта тема не входит в рамки настоящего эссе.

В этом месте я хотел бы отметить, что рассмотрение декоративных приемов различных народов представляет собой очень поучительное поле для изучения. Способ оформления помещений, идея симметрии и тому подобные предметы; например, суть японского декоративного искусства заключается в асимметрии, и результаты очаровывают наши глаза, хотя мы выросли среди симметричного дизайна. Симметрия может проявляться в равном уравнивании разнородных рисунков, как это обычно делается восточными художниками, или в механическом дублировании средней линии, которая так дорога европейским декораторам.

Стиль декоративного искусства дикого или варварского народа является наследием, и его сохранение обычно является обязательным не только обычаем, но чаще всего религией. Когда принимаются во внимание все различные факторы, обнаруживается, что эстетическое чувство дикого художника, в конце концов, не так уж сильно отличается от эстетического чувства его цивилизованного собрата по ремеслу, и по расположению или введению определенных элементов в дизайн можно видеть, что оба руководствуются одним и тем же эстетическим чувством того, что подходит, - оба, по сути, художники.

В разделе, посвященном физикоморфам, я ссылаюсь на редкость рисования пейзажей у диких народов и привожу иллюстрацию (рис. 66) одного из них, из пролива Торреса, который случайно нарисован на бамбуковой трубке; в музее Оксфордского университета есть другой, но более бедный пейзаж из той же местности. Ранние попытки создания картин, подобные этой, особенно интересны как иллюстрирующие работу ума художников.

В задачи этой книги не входит проследивать историю ни изобразительного искусства, ни отдельных картин. Генезис великой картины чрезвычайно интересен, и иногда его можно проследить благодаря удачно сохранившимся наброскам и этюдам художника. Часто бывает, что некоторые фигуры на готовой картине утратили ту жизненную силу, которая была у них на стадии наброска, даже такой великий художник, как Рафаэль, не всегда мог воспроизвести дух своего собственного творчества.

Если художник-инициатор потерял что-то из своей работы, неудивительно, что переписчик потерял еще больше, особенно когда последний может не иметь доступа к оригиналу, но основывать свои репродукции на копиях, снятых с него несколько раз. Поздняя стадия вырождения изобразительного искусства в результате более или менее некомпетентного

копирования прослеживается в дешевых литографиях, которые занимают, не украшая, стены домов сельских жителей, многие из которых, подобно аналогичным фрескам Помпеи, являются живописными отголосками работ мастеров этого дела.

II. Информация или коммуникация.

Я уже упоминал о трудности поиска термина, который выражал бы все, что могло бы быть рассмотрено в этом разделе.

Чтобы передать информацию от одного человека другому, когда устный или жестовый язык невозможен, необходимо прибегать к изобразительным знакам в той или иной форме.

Вероятно, одной из самых ранних из этих потребностей было указание на принадлежность, и вполне возможно, что многие приспособления на примитивных орудиях труда и утвари имеют это в качестве одной из причин своего существования, хотя характер орнамента может быть обусловлен совсем другой причиной.

На самом деле мы очень мало знаем о знаках владельцев, но вполне возможно, что, хотя объект часто может быть украшен клановым или племенным символом, особое разнообразие или очертания этого рисунка будут служить для определения принадлежности объекта.

К знакам владельцев примыкают торговые марки; по этому вопросу также информации прискорбно мало, но мы знаем, что они встречаются у первобытных народов (стр. 48, рис. 23).

Большинство дикарей используют более сложный метод передачи информации, и это так называемое рисование имело такое значение в мировой истории, особенно в ее более позднем развитии, что заслуживает более подробного рассмотрения.

Пиктограммы.

Пиктограмма - это письмо с помощью рисунка. Она фиксирует и передает факт или идею графическими средствами, без использования слов или букв. Поскольку пиктография относится к низкому уровню культуры, что касается визуальной передачи информации, то ее изображения, как правило, очень грубые. Ни в коем случае не следует рассматривать их как типичные примеры художественного мастерства людей, которые их создают. Они предназначены для написания рисунков, а не для фотографий. Изучение пиктограмм сразу показывает, что отмечаются только существенные или бросающиеся в глаза символы, а когда объекты часто повторяются, они становятся условными и в своих более поздних формах ни в каком смысле не могут рассматриваться как объективные изображения.

Нигде в мире пиктограммы не используются так широко, как в Америке, и, к счастью, можно получить точную информацию об их значении. Полковник Маллери^[115] посвятил себя исчерпывающему изучению североамериканской пиктографии, и я не могу сделать ничего лучше, чем кратко изложить некоторые из его выводов.

Общий вывод, сделанный после нескольких лет изучения всевозможных пиктограмм, встречающихся у североамериканских индейцев, состоит в том, что в них очень мало следов

мистицизма или эзотеризма в любой форме. Они являются объективными представлениями и не могут рассматриваться как шифры или криптографические обозначения при любых попытках их интерпретации. Знание обычаев, костюмов, включая прическу, краску и все племенные обозначения, а также их истории и традиций, необходимо для понимания их рисунков. Сравнительно немногие из их графических знаков стали просто условными. Еще меньшая часть носит либо символический, либо эмблематический характер. Гораздо большая часть из них - это просто мнемонические записи, и они рассматриваются в связи с материальными объектами, которые ранее и, возможно, до сих пор используются мнемонически.

“Считается, что интерпретация древних форм может быть получена, если вообще будет получена, не путем открытия какого-либо герменевтического ключа, а путем понимания современных форм, некоторые из которых, к счастью, могут быть интерпретированы живущими людьми; а когда это не так, более поздние формы могут быть сделаны понятными, по крайней мере частично, благодаря глубокому знанию исторических племен, включая их социологию, философию и искусства, которые сейчас становятся доступными, и их языка жестов.

“Не считается, что какая-либо значительная информация, имеющая ценность с исторической точки зрения, будет получена непосредственно из интерпретации пиктограмм в Северной Америке. Обычно они относятся к какой-нибудь незначительной битве или к какому-нибудь сезону изобилия или голода.

“Существует достаточно доказательств того, что многие пиктограммы, как древние, так и современные, связаны с мифологией и религиозными практиками их создателей.

“Некоторые из них были просто записями посещений отдельными лицами важных источников или бродов по регулярно проложенным тропам. В этом отношении, по-видимому, в намерениях индейцев был во многом тот же дух, который побуждает цивилизованного человека записывать свои инициалы на предметах, находящихся поблизости от мест массового отдыха.

“Одна очень заметная особенность рисунков индейцев заключается в том, что в рамках каждой конкретной системы пиктографии, такой, которую можно назвать племенной системой, каждый индеец рисует точно таким же образом. Фигуры человека, лошади и любого другого очерченного объекта изготавливаются каждым, кто пытается изготовить любую такую фигуру со всей идентичностью, на которую способно их механическое мастерство, показывая таким образом, что их концепция мотива одинакова” (стр. 15-17; все цитаты взяты из Четвертой энциклопедии).



Рис. 112.

Пиктограмма лассо, зимний граф Дакоты, 1812-13; по имени Мэллери.

Цели, для которых североамериканские индейцы использовали пиктографию, следующие:—

1. *Мнемонический*.—Для запоминания порядка песен образные или репрезентативные картинки напоминают исполнителям о порядке строф, ранее запечатленных в памяти; а также для сохранения традиций, договоров и записей событий. Среди наиболее интересных последних - подсчет зимы в Дакоте. Дакоты считают время по зимам и присваивают им названия, а не нумерацию по эпохам. Каждое название отсылает к какому-нибудь заметному событию того года, к которому оно относится, и идеографические записи об этих событиях раньше наносились красками на шкуры животных. Будет достаточно одного примера, это относится к 1812-13 годам. “Поймано много диких лошадей” или “ловля диких лошадей зимой”. Дикие лошади были впервые загнаны и пойманы дакотами. Устройство представляет собой лассо. Эта дата имеет большое значение, поскольку показывает, когда стада степных лошадей, произошедших от тех животных, которые были завезены испанцами, размножились настолько, что распространились в далеких северных регионах. Дакоты, несомненно, научились обращаться с лошастью, а возможно, и с лассо, у южных племен ... всего за два поколения, прошедшие с тех пор, как они познакомились с лошастью, они настолько изменили свои привычки, что становятся совершенно беспомощными как на войне, так и на охоте, когда лишаются этого животного” (стр. 108).

2. *Уведомление*.—Пиктограммы этого раздела могут быть сгруппированы следующим образом — (1) Уведомление об отправлении, направлении и т.д.; (2) уведомление о состоянии, страданиях и т.д.; (3) предупреждение и руководство; (4) карты географических объектов; (5) сообщения или коммуникации; (6) отчет об экспедиции и так далее.

Ниже (рис. 113) приведен пример уведомления об отправлении на охоту.[116] Подобные надписи делают местные жители, чтобы сообщить своим посетителям или друзьям об их отъезде с определенной целью. Они изображены на деревянных полосках, которые кладутся на видных местах возле дверей жилищ.

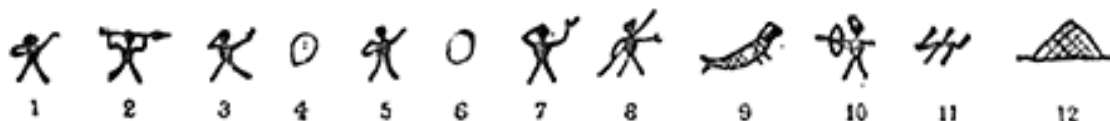


Рис. 113. Объявление об охоте на Аляске; от Маллери, в честь Хоффмана.

- 1. Говорящий указывает правой рукой на себя, а левой - в направлении, в котором следует двигаться.
- 2. Удержание весла в лодке—плавание на лодке.
- 3. Правую руку прижмите к голове сбоку, чтобы обозначить сон, а левую приподнимите одним пальцем, чтобы обозначить одну—одну ночь.
- 4. Круг с двумя отметинами посередине, обозначающий остров с хижинами на нем.
- 5. То же, что № 1.
- 6. Кружок для обозначения другого острова.
- 7. То же, что и № 3, с поднятым дополнительным пальцем, означающим *два*—две ночи.
- 8. Говорящий со своим гарпуном делает левой рукой знак морского льва. Плоская кисть удерживается ребром вверх с поднятым большим пальцем, затем вытягивается наружу от тела по слегка направленному вниз изгибу.
- 9. Морской лев.
- 10. Стрельба из лука.
- 11. Лодка с двумя людьми в ней, весла направлены вниз.
- 12. Зима, постоянное место жительства говорящего.

Ниже приводится перевод рассказа местных жителей: “Я отправляюсь на тот остров, там спит один; затем я отправляюсь на другой тот остров, там спят двое; я ловлю одного морского льва, затем возвращаюсь на свое место”.

“Охотники, которым не повезло, и они страдают от голода, нацарапывают или рисуют на куске дерева символы, подобные изображенным (рис. 114), и вотыкают нижний конец палки в землю на тропе, где больше всего шансов ее обнаружить. Палка наклонена в сторону места обитания.

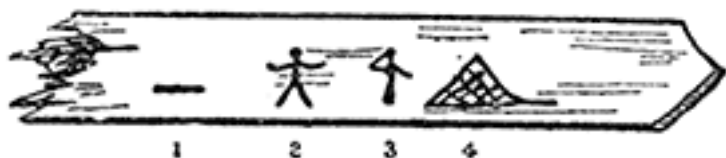


Рис. 114.—Пиктограмма голодающих охотников, Аляска; после Маллери.

- “1. Горизонтальная линия, обозначающая каноэ, на которой изображены рыбаки.
- “2. Человек с вытянутыми обеими руками, *ничего* не означающий, что соответствует жесту отрицания.
- “3. Человек подносит правую руку ко рту, показывая, что *хочет* поесть, левой рукой указывая на дом, занятый охотниками.
- “4. Жилище.

“Целое означает, что в *доме есть*. Этим пользуются уроженцы Южной Аляски”.

Сухопарый Волк из племени хидатса, нарисовавший картину, фактическим изображением которой является рис. 115, пешком отправился из форта Бертольд в Форт Буфорд, Дакота, чтобы украсть лошадь у стоявших там лагерем дакотов. Следы возвращающейся лошади показывают,

что он достиг поставленной цели и поехал домой. Следующее объяснение характеров было дано доктору Хоффману в форте Бертольд в 1881 году:

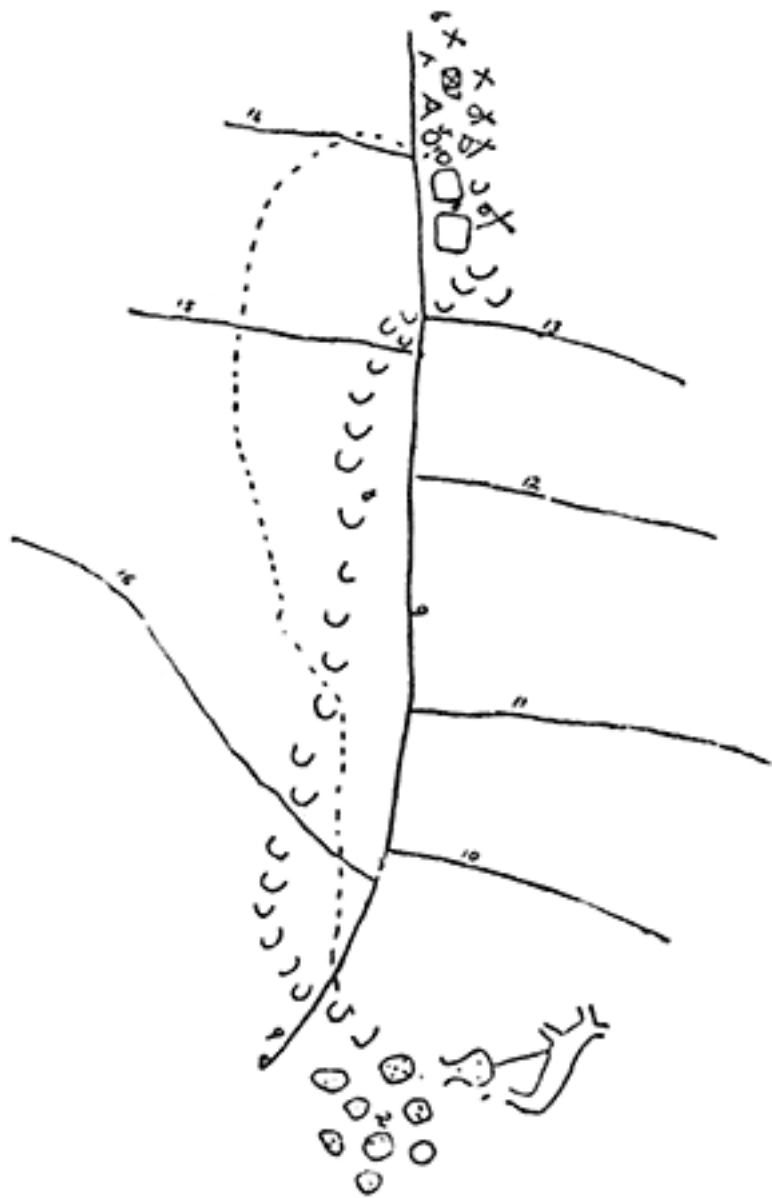


Рис. 115. — Карта Лин-Вульфа, Хидатса; после Маллери.

- 1. Поджарый Волк, только голова человека, к которой прикреплены очертания волка.
- 2. Земляные домики хидатса, круглые по форме, пятна представляют собой столбы, поддерживающие крышу. Индейская деревня и форт Бертольд, Дакота.
- 3. Человеческие следы; курс, пройденный самописцем.
- 4. Правительственные здания в Форт-Буфорде (площадь).
- 5. Несколько лож хидатса (круглых), обитатели которых породнились с дакотами.
- 6. Дакота лоджес.

- 7. Небольшой квадрат - дом белого человека - с отмеченным на нем крестом, обозначающим домик Дакоты. Это означает, что владелец, белый мужчина, женился на женщине из Дакоты, которая жила там.
- 8. Следы лошадей, возвращающихся в форт Бертольд.
- 9. Река Миссури.
- 10-16. Тул-Крик, Река Литл-Нож, река Уайт-Эрт, Мадди-Крик, река Йеллоустоун, река Литл-Миссури, Ручей Танцующей Бороды.

3. *Обозначение.*—Эта группа включает племенные, клановые и личные имена, знаки отличия, статус индивида и знаки особых достижений.

Обозначения клана, или нееврея, являются тотемами; они изображены на погребальных пиктограммах, за исключением личных имен; последние не указывают на тотем индейца.

В № 1 последнего рисунка мы видим обычную подпись Lean-Wolf. В детстве у него было другое имя.

4. *Религиозный.*— Включающий мифических персонажей, шаманские танцы и церемонии, погребальные обряды, могильные столбы, амулеты и т.д.

5. *Обычаи, повседневная жизнь и привычки.*—Прилагаемая фигурка вырезана из куска моржового бивня и представляет случаи из жизни уроженца Аляски. Особый смысл некоторых персонажей и гравюр неочевиден.

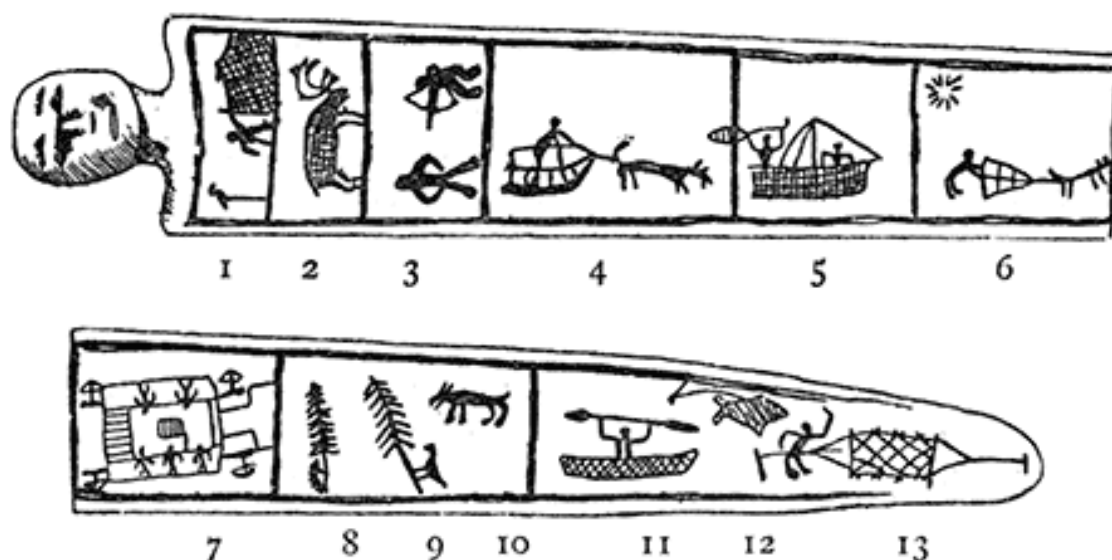


Рис. 116. Резьба по слоновой кости с записями, Аляска; после Маллери.

- 1. Туземец, прислонившийся левой рукой к дому. Справа - “шаманский посох”, увенчанный эмблемой птицы, “доброго духа”, в память о каком-то ушедшем друге (? о его жене).
- 2. Северный олень.
- 3. Один человек, записывающий, застрелил другого стрелой.
- 4. Торговая экспедиция на собачьих упряжках.

- 5. Парусная лодка, хотя приподнятое весло указывает на то, что именно таким образом было совершено путешествие.
- 6. Собачья упряжка с животным, запряженным в нее для путешествия. Вверху солнце.
- 7. Священная ложа. Четыре фигуры во внешних углах квадрата изображают молодых людей, выставленных на страже, вооруженных луками и стрелами, чтобы отпугивать непосвященных. Внутри танцуют участники оркестра; в центре находится камин. Угловые линии, идущие от правой стороны сторожки к линии перегородки, представляют собой план подземного входа в сторожку.
- 8. Сосна, по которой взбирается дикобраз.
- 9. Сосна, с которой дятел добывает личинок в пищу.
- 10. Медведь.
- 11. Регистратор в своей лодке, высоко подняв двухлопастное весло, загоняет рыбу в сеть.
- 12. Помощник рыбака, загоняющий рыбу в сеть.
- 13. Сеть.

Фигура над человеком (№ 12) представляет кита с прикрепленными к нему гарпуном и леской, пойманного рассказчиком.

6. Исторический.— Полковник Маллери говорит: “Очень трудно, если не невозможно, провести различие в пиктограммах или даже устно между историческими и традиционными рассказами, полученными от индейцев.... Подсчеты зимы, хотя и имеют свою главную ценность как календари, содержат некоторый материал, представляющий собой абсолютную и подлинную историю племени”.

7. Биографический.—Пиктограммы очень распространены либо как непрерывный рассказ о главных событиях в жизни объекта наброска, либо как отдельные рассказы о каком-то конкретном подвиге или событии в жизни упомянутого человека.

В этом и в другом мемуаре[117] Полковник Мэллери обращает внимание на тот факт, что необходимо различать различные виды графических знаков, но это становится сложнее, когда символы становятся условными. Они могут быть классифицированы по следующим категориям— 1. Изобразительные знаки; 2. Эмблемы; 3. Символы.

1. Изображение любого объекта, когда оно предназначено для выражения этого объекта, является *изобразительным знаком*; например, фигура рыбы на пиктограмме обычно относится к рыбе в целом или к какому-то конкретному виду рыб. Графический перевод личного имени, например “Lean-Wolf” (рис. 115, 1), относится к этому разделу.

2. Племенные знаки, личные отличия и т.д. Являются *эмблемами*; и они не обязательно требуют какой-либо аналогии между представляющими объектами и представленными объектами или качествами, но могут возникнуть по чистой случайности. Изображение тотема относится к этой категории, так что при определенных условиях рисунок не относился бы к какой-либо реальной рыбе или к тому, что человека звали “рыба”, но что он принадлежал к рыбьему клану; он был символом его клана или его семейной группы, как и большинство наших гербов. Племенные знаки у диких народов являются эмблемами точно так же, как роза, чертополох, лук-порей и трилистник являются эмблемами основных компонентов Британских островов. Как указывает Маллери, “После непристойной шутки кошелек нищего стал эмблемой объединившихся

дворян, голландских геев; а праща в раннем меньшинстве Людовика XIV была заимствована из припева песни противников Мазарини-фрондеров”.

3. “Символы менее очевидны и более искусственны, чем простые знаки, они обычно условны и не только абстрактны, но и метафизичны, и часто нуждаются в объяснении из истории, религии и обычаев. Они не изображают, а предполагают объекты; не говорят непосредственно через глаз с интеллектом, но предполагают в уме знание события или факта, о котором напоминает знак. Символы ковчега, голубя, оливковой ветви и радуги были бы совершенно бессмысленны для людей, незнакомых с Мозаикой или какой-либо подобной космологией, так же как крест и полумесяц для тех, кто не знаком с историей. Последние названные объекты появились в классе эмблем, когда использовались для обозначения конфликтующих сил христианского мира и исламизма. ” У североамериканских индейцев “ трубка, как правило, является символом мира, хотя в определенных положениях и связях она иногда означает подготовку к войне и, опять же, последующую победу. Топор - распространенный символ войны, а сомкнутые руки или приближающиеся ладони обозначают дружбу. Черепаха явно использовалась как символ земли. ” Многие графические знаки могут быть использованы в качестве эмблем, и то и другое может быть преобразовано в символы или объяснено как таковое извращенной изобретательностью. Интересный пример последнего можно увидеть в раннехристианском представлении о портретировании рыбы, используемой для обозначения имени и титула Иисуса Христа. Это основано на греческом слове *ΙΧΘΥΣ* - акrostихе, состоящем из инициалов нескольких греческих слов, обозначающих это имя и титул. Поскольку это происхождение было неизвестно людям, чей религиозный энтузиазм был прямо пропорционален их невежеству, они потратили много риторики, чтобы доказать, что существует некая истинная символическая связь между реальной рыбой и Спасителем людей. Помимо этого неправильного применения, рыба, несомненно, стала эмблемой Христа и христианства”.^[118]

Интересный пример превращения символа в эмблему можно найти в случае с трискелой или трикетрой. В настоящее время признано, что это разновидность тетраскелы, филфота, гаммадиона или свастики, как ее по-разному называют. Первоначально это был символ солнца, но с ним, несомненно, было связано много других значений. Трискелион “впервые появляется на монетах Ликии около 480 г. до н.э.; а затем на монетах Сицилии, где он был заимствован Агафоклом в 317-307 гг. до н.э., но не как символ утреннего, полуденного и послеполуденного солнца (“трех шагов Вишну”), а как символ “трехгранной” или, скорее, “трехконечной” (triquetrous) земли Тринакрия, то есть “Трех мысов”, древнего названия Сицилии; и, наконец, с семнадцатого века, на монетах острова Мэн;”^[119], покрытый кольчугой, но без шпор, он был введен Александром III. Шотландии в 1266 году, когда этот принц отобрал остров у норвежцев; он ознакомился с устройством английского двора Генриха III (1216-72), чей сын Эдмунд на короткое время был провозглашен королем Сицилии и который объединил сицилийский герб с королевским гербом Англии.^[120] Трикетра также встречается в гербах нескольких знатных семей Англии, Германии, Швейцарии и Польши, но теперь ножки соответствующим образом облачены в доспехи и добавлены шпоры; вероятно, это реликвии крестовых походов. Поистине, “Три ноги человека” ушли далеко не только в историческое время и географическое пространство, но и в невидимый мир символизма.

В разделе, посвященном религии, я рассматриваю историю и миграцию филфота, одного из наиболее распространенных символов, поскольку этот конкретный пример является хорошим примером метода, который следует применять при изучении символов и их значения.

Пиктография - настолько очевидное средство передачи информации, что нетрудно предположить, что она возникла независимо у разных народов. Его использование очень широко распространено.

Петроглифы известны с глубокой древности в Европе и Азии. Они все еще используются в Австралии; они найдены в Новой Зеландии, но большинство из них, как и многие из тех, что разбросаны по всему австралийскому континенту, сравнительно древние. Они распространены в некоторых частях Южной Африки, где появились благодаря художественным порывам бушменов; ни кафры, ни готтентоты не рисуют на скалах человеческие и животные формы. Поскольку петроглифы гораздо более долговечны, чем пиктограммы на более скоропортящихся материалах, они, скорее всего, сохранились с древних времен, но вполне вероятно, что последние на самом деле встречались чаще.

Единой системы пиктографии не существует. Повсюду фигура человека означает человека, а фигура дерева - дерево, и в этой степени пиктограммы могут быть расшифрованы любым человеком. Более точную информацию можно получить, когда цифры снабжены каким-либо безошибочным определяющим фактором и соответствуют действительности. В подавляющем большинстве случаев требуется переводчик-носитель языка, чтобы объяснить точное значение фигур или события, которое они отмечают. После объяснения изображения обычно оказываются достаточно подходящими. Хотя о значении простых пиктограмм можно догадаться достаточно легко, разъяснение сложных представлений - это совсем другое дело, поскольку обычно существуют некоторые знаки, символика или детерминативы, значение которых неизвестно.

При попытке расшифровать пиктограммы необходимо не только досконально знать людей, их создавших, но и иметь в виду, что практически одинаковые символы, или "гомоморфы" (если использовать термин полковника Маллери), сделанные одной группой людей, имеют различное значение среди других. Кроме того, могут возникать различные формы ("симморфы") для одной и той же общей концепции или идеи. Обычно любому человеку сравнительно легко понять значение пиктограммы; но совершенно другое дело, был ли это тот смысл, который намеревался передать автор надписи.

Я довольно подробно останавливался на пиктограммах, или идеограммах, поскольку они широко используются отсталыми народами для передачи идей; но это только начало гораздо более масштабного и важного дела - искусства письма.

Эти ранние ступени, как уже упоминалось, были пройдены разными народами, но меньше людей достигли следующей стадии, в то время как последняя оказалась трудоемкой и утомительной. "Изобретение и доведение до совершенства примерно десятка удобных символов для выражения произносимых звуков, которые мы называем нашим алфавитом, оказалось самым трудным предприятием, которым когда-либо занимался человеческий интеллект. Его достижение поставило перед гениями трех самых одаренных рас древнего мира. Это было начато египтянами, продолжено семитами и, наконец, доведено до совершенства греками. Из некоторых египетских иероглифических изображений, которые использовались задолго до возведения пирамид, можно вывести реальные очертания почти каждой буквы нашего современного английского алфавита".^[121]

Этапы, через которые прошла алфавитная письменность, следующие:—

- 1. *Пиктограммы*.— Изображения или реальные изображения объектов.
- 2. *Идеограммы*.—Графические символы, которые используются для обозначения объектов или абстрактных идей.
- *Фонограммы*.—Графические обозначения звуков. Обычно они возникали из условных идеограмм, которые использовались для обозначения звуков, а не вещей.
- 3. (А.) Словесные знаки, представляющие целые слова.
- 4. (Б.) Слоговые знаки, обозначающие артикуляции, из которых состоят слова.
- 5. *Алфавитные знаки* или *буквы*, обозначающие элементарные звуки, на которые может быть разделен слог.

1. Наименее продвинутые люди могут передавать информацию, то есть писать с помощью *пиктограмм*.

2. Вероятно, все они также используют больше или меньше символов или *идеограмм*, таких как изображение черепахи для обозначения “земли” североамериканскими индейцами.

Следующая стадия - это та, на которой из картинок, представляющих вещи или идеи, были получены картинки, представляющие звуки или *фонограммы*.

Наши дети по собственной инициативе, чтобы развлечь себя, проходят две более ранние стадии письма. Сцена, которую мы сейчас рассматриваем, - обычное развлечение для детей, своего рода головоломка, известная как *ребус*. “В *ребусе* изображение предмета используется для обозначения любого слова или части слова, которая имеет то же звучание, что и название изображенной вещи. Как в известном *ребусе*, в котором предложение “Я видел, как мальчик проглотил крыжовник” представлено картинками с изображением глаза, пилы, мальчика, ласточки, гуся и ягоды. Если бы, например, подобно древним египтянам, мы приняли круг с центральной точкой в качестве нашего обычного письменного символа солнца, это была бы идеограмма. Но если бы мы пошли дальше и, следуя египетскому или китайскому методу, использовали тот же символ для выражения слова “сын”, у нас была бы фонограмма того примитивного типа, который неоднократно служил мостом через пропасть между картинными идеограммами и фонетическими знаками”.

3. Во всех языках есть определенные односложные слова, которые произносятся одинаково, но имеют разное значение, например, аист, стебель (существительное и глагол). Чтобы указать, что подразумевалось в фонографии, необходимо было бы добавить определяющую или поясняющую идеограмму. Таким образом, если фигура птицы изображала первую, то та же фигура птицы с цветком или несколькими листьями рядом с ней указывала бы на стебель, а пара ног рядом с другой птицей определяла бы действие выслеживания. Китайцы и по сей день пишут таким громоздким способом, как это делали древние египтяне и ассирийцы.

Однако нет необходимости придумывать *ребус*, чтобы показать, что такое человек, когда им изобилуют египетские иероглифы. Я заимствую следующее у доктора Айзека Тейлора. Изображение лютни использовалось египетскими писцами символически для обозначения “совершенства”. Затем он превратился в фонограмму, выражающую словенефер, “хороший”. Но в египетском языке этот звук представлял два гомофонических [одинаково произносимых] слова, *нефер*, “хороший”, и *нефер*, “насколько”. Следовательно, мы обнаруживаем, что

иероглиф может использоваться как изобразительная идеограмма для обозначения лютни и как символическая идеограмма для обозначения совершенства; затем как фонограмма для *предлоганефер*, и, наконец, как слоговой знак для обозначения *не*, первого слога слова *нефер*.

4. Таким образом, проблема фонетического обозначения была решена, и слоговые знаки были объединены таким образом, чтобы образовать составные фонограммы по принципу *ребуса*. Например, лазурит назывался *хестеб*. Теперь слово *khesf* означало “остановиться”, а слог *teb* обозначал “свинью”. Следовательно, для графического выражения названия лазурита был изобретен *ребус* “стоп-поросенок”, и это изображено на рисунке человека, останавливающего свинью, потянув ее за хвост.

Японская система письма иллюстрирует более позднее развитие. Они научились искусству письма у китайцев, но поскольку их язык многосложный, в то время как китайский по сути односложный, “китайские иероглифы, которые являются вербальными фонограммами, могли использоваться только для выражения многосложных японских слов, рассматриваясь как слоговые знаки. Из многочисленных китайских вербальных фонограмм было выбрано количество знаков, достаточное для составления слоговой азбуки, и было обнаружено, что весь аппарат определительных (или “ключей”, радикалов, или ‘примитивов’, как их называют при описании китайской письменности) может быть отвергнут, поскольку он больше не является необходимым для читателя. Благодаря этим двум изменениям было произведено почти невероятное упрощение китайской письменности. Но хотя силлабизм является большим достижением в системе вербальных фонограмм, все же он неизбежно несколько громоздок из-за значительного количества требуемых символов”.

Хотя японцы изобрели одну из лучших силлабарий, которые когда-либо создавались, на этом разработка остановилась. “Того факта, что на протяжении более тысячи лет такому изобретательному народу, как японцы, никогда не приходило в голову превратить свою слоговую азбуку в алфавит, может быть достаточно, чтобы показать, что открытие алфавитного принципа письма не такое простое или очевидное дело, как можно было бы предположить”.

5. Заключительный шаг состоит в использовании знака для обозначения звука. Это более тонкий анализ слова, и он дает простые фонетические элементы, немногочисленные, но которые можно комбинировать бесконечно.

Любопытно, что древние египтяне только что остановились на заключительном этапе; они разработали алфавитные знаки более четырех тысяч лет до нашей эры, но не смогли самостоятельно использовать их. Их врожденный консерватизм, казалось, парализовал дальнейший рост; воистину, боги не дали всех даров ни одному человеку, ибо они (подобно Ганнибалу) не знали, как воспользоваться своей победой. Когда слово записывалось в алфавитном порядке, добавлялась фонограмма, объясняющая его, и идеограмма (или пиктограмма), объясняющая саму фонограмму. Слово в том виде, в каком оно было окончательно написано, представляло собой совокупность различных этапов его собственной эволюции.

Те, кто хотел бы проследить процессы, с помощью которых был разработан единый алфавит, должны обратиться к великой работе доктора Тейлора, от которой я так много абстрагировался.

Для удобства египетские писцы разработали иератическое письмо на основе иероглифов. Как ни странно, это было сделано дважды, ранний иератический шрифт был действительно

написан курсивом и намного смелее, чем более поздний и более изящный, хотя и менее модифицированный иератический шрифт. Первый был изобретен до периода гискосов, или царей-пастухов, а второй, или Фиванский иератический, возник при последующей династии Рамесиданов.

Семиты, жившие в дельте Нижнего Египта в течение пяти или шести веков правления династии Гискосов, усвоили алфавитные символы иератической скорописи, которая была светским письмом в отличие от священных иероглифов. Поскольку их язык и образ мыслей отличались от языка египетских писцов и у них не было священных традиций, которые препятствовали бы им, они смогли вырваться из пут древности. Они были достаточно мудры, чтобы отбросить бесполезный хлам фонограммы и идеограммы, и поэтому они как бы отделили алфавит от иератической скорописи. Это было сделано для того, чтобы иметь готовый и простой метод регистрации деловых операций. Вместе со своими товарами финикийцы распространили по берегам Средиземного моря это гораздо более ценное приобретение. Дар знания букв с его огромными возможностями более чем уравнивал отточенную практику этих увлеченных трейдеров.

Еще одному народу, грекам, предстояло усовершенствовать алфавит, которому они научились у финикийцев, до такой степени, которой не смогли достичь семиты, и это усовершенствование в системе счисления позволило им регистрировать мысли, более благородные, чем записи о торговле. Едва ли возможно, чтобы Греция достигла своего интеллектуального превосходства, если бы она была скована фонографическим письмом. Эволюция в обозначениях необходима для эволюции ментальных процессов.

Эволюция искусства письма ясно показывает, что утилитарным людям было выгодно разрушить эстетику, поскольку следует признать, что иероглифы Древнего Египта были самыми декоративными из всех известных письменных символов. Профессор Флиндерс Петри в лекции, прочитанной в Королевском институте в мае 1894 года, заявил, что “отношение египтян ко всему было по сути декоративным; любовь к форме и рисованию была в Египте большей силой, чем у любого другого древнего народа. Вавилон и Китай из-за отсутствия достаточного художественного вкуса позволили своему изобразительному письму опуститься до простого набора униженных и условных форм; египтяне, напротив, до конца сохранили чисто изобразительный и художественный характер своих иероглифов. Иероглифы сами по себе были украшением; само их положение в предложении было подчинено декоративному эффекту; египтянин не мог быть виновен в варварстве, наблюдаемом на некоторых ассирийских скульптурах, где надписи были нацарапаны прямо поперек работы без учета дизайна. Эта идея была доведена до того, что многие слова или идеи были представлены двумя различными символами, одним широким, а другим узким и глубоким, так что гармония дизайна не должна была быть нарушена неподходящим элементом. В результате египтяне были вознаграждены тем, что у них появились самые красивые письмена в мире”.^[122] Чем меньше картинка становилась похожей на то, что она должна была представлять, тем более полезной она становилась как средство передачи мысли. Но в новообретенном методе выражения эстетика значительно преуспела, и с нашей нынешней точки зрения мы можем рассматривать в качестве последнего термина серии яркие письменные описания сцен и событий или словесные картинки.

III. Богатство.

Говоря о декоративном преобразовании искусственных объектов, я сослался (стр. 78) на большие топоры, которые изготавливают на некоторых островах архипелага у юго-восточного полуострова Новая Гвинея, и указал, как стремление к репутации богача, по-видимому, привело к изготовлению бесполезного изделия, на изготовление которого ушло много времени.

Г-н Х. Бальфур[123] приводит параллельный пример в случае “разработки наших собственных гражданских и государственных булав. В них конец, который первоначально был концом рукоятки, теперь превратился в ”дубинку” благодаря маленькой короне, которая первоначально украшала рукоятку, постепенно превратившись в огромную головку, столь характерную для современной церемониальной булавы; два конца поменялись местами, и некогда ”деловой” конец теперь меньше ”.

Аналогичная модификация часто встречается в обетных предметах. Как в доисторические, так и в недавние времена предметы посвящались определенным святыням. Иногда это могут быть предметы реального использования, но часто они изготавливаются специально, и для повышения их ценности их изготавливают из какого-нибудь более ценного материала или с более сложной обработкой. Например, у обетных топоров лезвие украшено и даже часто перфорировано, так что получается изящное ажурное лезвие топора, художественное и ценное, но совершенно бесполезное для материальных целей. Это происходило у многих народов и в разное время.

Но есть и обратный процесс, который действует при жертвоприношениях по обету, что частично может быть связано с идеей о том, что божества или силы, которым делаются подношения, больше заботятся об идее подношения, чем о предлагаемом предмете, поскольку на более позднем этапе было признано, что “повиноваться лучше, чем жертвоприношение, и внимать лучше, чем тук баранов” (1 Царств xv. 22). Следует, однако, признать, что, вероятно, имело место другое соображение, а именно экономия, и вполне возможно, что этот мотив привел к тому, что была указана причина, по которой идея подарка, или сущность подарка, была всем, что было необходимо.

Нет необходимости приводить подробные примеры, поскольку следующего будет достаточно, чтобы проиллюстрировать эту ретроградную тенденцию. Раньше был широко распространен обычай приносить в жертву умерших слуг. “В семнадцатом веке эта практика, по описанию, преобладала в Японии, где после смерти дворянина от десяти до тридцати его слуг предавали себя смерти. Современная японская форма таких погребальных жертвоприношений заключается в замене трупа реальными людьми и животными, изображениями из камня, глины или дерева.[124] Церемонии (в Китае) предоставления носильщиков паланкина и зонтика для умершего и отправки верховых всадников, чтобы заранее сообщить о его прибытии властям Ада, хотя эти носильщики и вестники сделаны только из бумаги и сожжены, похоже, представляют пережитки более убийственной реальности ”.[125] Китайцы тоже в определенных случаях выпускают фальшивые деньги в бумаге, а затем сжигают их в качестве подношения.

Эволюция денег связана с богатством. Деньги, по сути, являются символом ценности; внутренняя ценность монеты всегда меньше ее номинальной стоимости, и по мере увеличения

денежных операций номинальная стоимость не имеет абсолютно никакого отношения к реальной стоимости, как в случае с бумажными деньгами.

В некоторых частях Британской Новой Гвинеи в настоящее время мы наблюдаем очень интересную промежуточную стадию между простым обменом и эволюцией денег.

У меня есть в другом месте [126] указал, что в проливе Торреса нет денег; но некоторые предметы приобрели общепризнанную обменную стоимость. Некоторые предметы требуют значительного количества квалифицированного труда; стоимость других, таких как определенные украшения из раковин, варьируется в зависимости от размера раковины, хотя, конечно, трудозатраты на изготовление маленькой раковины ненамного меньше, чем на изготовление большой. Я заметил, что, как и в случае с нашими драгоценными камнями, сравнительно небольшое увеличение размера значительно повышает ценность. В первом случае ценность придает труд, во втором - редкость. Таким образом, эти предметы нельзя рассматривать как деньги, поскольку они обладают внутренней ценностью. Наиболее часто используются *дибидиб*, круглый полированный диск, который носят на груди и формируют из вершины большой конусообразной раковины (*Conus millepunctatus*); *вайви* или *ваури*, нарукавник из ракушки, сформированный из поперечного сечения той же раковины; *вап* или гарпун дюгонь, длинный инструмент изящной формы, вырезанный из дерева; каноэ.

Хорошая *вайви*, которую можно носить на руке мужчине, является очень ценным приобретением, обменной ценностью которого является каноэ или гарпун дюгоня. Я понял, что десять или двенадцать *дибидиб* считаются равноценными любому из вышеперечисленных. Украшения различаются по размеру и отделке, соответственно меняется и стоимость, поэтому составить таблицу равного обмена невозможно.

Раньше жена считалась высшей обменной единицей, ее стоимостью было каноэ, или *вал*, или *вайви*.

Макджилливрей [127] утверждает, что в 1849 году железный нож или стеклянная бутылка (которые, будучи разбитыми на осколки, образуют очень много ножей) считались достаточной ценой за жену. Теперь местные жители обычно дарят товары для торговли своим будущим свекровям. Мой друг Маино, вождь племени Туд, сообщил мне, что он заплатил за свою жену, приехавшую с материковой части Новой Гвинеи, сундук из камфорного дерева, в котором было семь рулонов ситца, дюжина рубашек, дюжина майков, дюжина брюк, дюжина носовых платков, две дюжины томагавков, один фунт табака, одно длинное копье для ловли рыбы, две лески, дюжина крючков и две жемчужные раковины, и закончил он словами: "Ей-богу, он слишком дорогой!" Если вышеуказанная цена действительно была заплачена, то для его восклицания были какие-то основания. Однажды, когда он продал мне что-то, он особенно потребовал взамен томагавк, так как ему пришлось отдать его своей теще, чтобы "заплатить" за своего последнего ребенка, и он сделал то же самое. Похоже, что за младенцев тоже нужно платить.

На противоположном конце Британской Новой Гвинеи сэр Уильям Макгрегор сообщает нам, что в Панне (остров Дебойн), в проливе Луизиады, каноэ, которыми славится этот остров, вырезаются теслами из чугунного обруча, но "они продают каноэ, сделанные за от десяти до пятидесяти каменных топоров. В этой части страны каменный топор не используется в качестве

инструмента, но он по-прежнему служит валютой при крупных сделках, таких как покупка каноэ, свиньи или женитьба. Туземцы всегда тщательно объясняют, что, что касается жены, каменные топоры даются не в качестве платы за нее, а в подарок отцу девушки. Однако теперь, по крайней мере в некоторых случаях, в качестве оплаты за каноэ будут приниматься стальные томагавки, и, без сомнения, дни обращения каменного топора для этих и всех других целей сочтены” (июль 1890 г.).[128] В Мисиме (ул. Остров Эн्यान) также “они вступили в железный век и, похоже, полностью отказались от использования каменного топора, за исключением как средства для приобретения жен” (октябрь 1888 г.).[129]

Эволюция денежного символа - очень интересная история, и я бы отсылал тех, кто хотел бы глубже вникнуть в нее, к виртуозной работе профессора Риджуэя.[130] В следующем кратком обзоре этого вопроса я в основном опираюсь на эту книгу.

У бахнаров Аннама, граничащих с Лаосом, “все, - говорит мсье Аймонье, - производится по бартеру, следовательно, все предметы общего пользования имеют известную взаимосвязь; если мы знаем единицу измерения, все остальное легко”. Перечислив определенные меновые ценности, он продолжает: “1 мук = 10 *циновкам*, то есть десяти мотыгам, которые изготавливают кеданы и которые используются всеми дикарями этого региона в качестве сельскохозяйственных орудий”. Мотыга - самое маленькое количество, которым пользуются бахнары. Она стоит 10 сантимов в европейских товарах и сделана из железа”.[131]

“Китайцы также использовали мотыги в качестве денег; но со временем мотыга стала настоящей валютой, и маленькие мотыги использовались в качестве монет в некоторых частях Китая” (*цинъ*, сельскохозяйственные орудия).[132]

В Рас-эль-Фике, в Дафуре, мотыга также служит валютой,[133] и в Западной Африке “валютой служат топоры; они слишком малы, чтобы их действительно можно было использовать в качестве орудия труда, но, несомненно, являются пережитком не так давно прошедшего периода, когда настоящие топоры служили деньгами ”.[134]

В то время, когда китайцы совершили свое великое вторжение в Юго-Восточную Азию (214 г. до н.э.), они все еще использовали бронзовую валюту в виде ножей, которые были 135 мм (5½ дюймов) в длину, несущие на лезвии символ *Minh*, и заканчивающиеся кольцом на конце рукояти для их нанизывания. При девятой династии (479-501 гг. н.э.) использовались ножи той же формы и металла, но 180 мм. (7½ дюймов) в длину, снабжен большим кольцом на конце рукояти и украшен иероглифами *Tsy Ku'-u Hoa*. Затем форма ножа была изменена, рукоятка исчезла, а кольцо было прикреплено непосредственно к лезвию; но теперь, поскольку вес считался важным, его толщину увеличили, чтобы сохранить все количество металла, и кольцо превратилось в плоскую круглую пластину, прорезанную отверстием для веревки.[135] Позже эти ножи действительно стали обычной валютой,[136] для удобства от лезвия избавились, и все, что теперь осталось от оригинального ножа, - это кольцо в форме круглой пластины, пронзенной квадратное отверстие. Это краткая история *сапека* (более известного нам как *наличные*), единственной местной монеты Китая, которая встречается повсюду от Малайзии до Японии.[137]

“Среди рыбаков, обитавших вдоль берегов Индийского океана, от Персидского залива до южных берегов Индостана, Цейлона и Мальдивских островов, рыболовный крючок, для них самое важное из всех орудий труда, считался валютой. Со временем он стал настоящими

деньгами, как и мотыга в Китае. Какое-то время он еще сохранял свою древнюю форму, но постепенно превратился в цельный кусок двойной проволоки. *Этиларины*, сделанные как из серебра, так и из бронзы, использовались до начала прошлого века, и на них написаны арабские легенды. Если бы процесс разложения шел бесконтрольно, со временем двойная проволока, вероятно, сжалась бы в металлическую массу в форме пули, точно так же, как сямские серебряные монеты являются результатом процесса разложения куска серебряной проволоки, скрученного в виде кольца и сложенного вдвое, который, вероятно, первоначально образовывал какой-то орнамент. *Тикал* в форме пули в настоящее время чеканится как монета европейской формы. Точно так же, как, возможно, серебряные раковины Бирмы стали кратной единицей большого количества настоящих каури, так и рыболовный крючок из настоящего серебра вошел в обиход как кратная единица, когда бронзовый рыболовный крючок уже превратился в настоящую монету”.[138]

“Каждое средство обмена либо имеет действительную рыночную стоимость, либо представляет собой нечто, что либо имеет, либо ранее имело такую стоимость, точно так же, как пятифунтовая банкнота представляет собой пять соверенов, а кусок штампованной моржовой кожи, ранее использовавшийся русскими на Аляске для оплаты труда местных охотников, представлял собой рубли или одеяла. Это интересная параллель с древней традицией, согласно которой карфагеняне использовали кожаные деньги” (стр. 47).

Пользуясь языком геологии, мы нашли свидетельства, указывающие на определенные общие законы стратификации. В Дальней Азии мы нашли разрез, который представляет нам почти полную серию слоев, в то время как в других местах, где мы смогли наблюдать только два или три слоя, мы, тем не менее, обнаружили, что определенные слои неизменно накладываются на другие так же регулярно, как угольные пласты залегают поверх известняка каменноугольного периода. Как только первобытному дикарю пришла в голову идея получить какой-нибудь предмет, который он желает, но которым не обладает, отдавая взамен его владельцу то, чего последний желает, был понят принцип денег.

Повсюду встречаются раковины или ожерелья из раковин, которые использовались на самых ранних стадиях. Когда некоторые люди начали изготавливать оружие из более совершенных материалов, как, например, топоры из нефрита вместо обычного камня, такое оружие, естественно, вскоре стало средством обмена; когда бык и овца, свинья и козел были приручены, средства обращения более развитых сообществ значительно пополнились; затем появились металлы; старые украшения из раковин и орудия из камня были заменены золотыми (а гораздо позже серебряными) и бронзовым оружием, как в Азии и Европе, и железным оружием в Африке.

Медь и железо циркулируют либо в форме орудий труда и оружия, таких как топоры из Западной Африки, мотыги древних китайских и современных бахнаров, а также древнекитайские ножи, все из которых напоминают нам топоры и полуоси у Гомера; либо в форме колец и браслетов, таких как западноафриканские манилы и древнеирландские фибулы, либо в форме пластин или металлических брусков, готовых к использованию для изготовления таких изделий, как железные прутья из Лаоса, железные диски мади и другие. латунные стержни из Конго. И снова нам вспоминается масса чугуна, которую Ахилл предложил в качестве приза.

Крайне важно соблюдать, что такие куски меди и железа не взвешиваются, а оцениваются путем измерения. Мы обнаружим, что только в течение длительного периода, следующего за взвешиванием золота, низшие металлы оцениваются по весу.

Обычай захватывать жен, преобладающий среди самых низших дикарей, сменяется обычаем покупать жен. Женщина является всего лишь движимым имуществом наравне с коровой или овцой, и соответственно оценивается с точки зрения обычных средств обмена, используемых в ее сообществе, будь то коровы, лошади, бусы, шкуры или одеяла. В настоящее время пленные мужчины используются как для ухода за стадами, так и, как на Востоке и в современном Судане, для охраны гарема.

С открытием золота украшения, сделанные сначала из необработанных самородков, вытеснили другие украшения, и в настоящее время либо такие украшения, либо кусочки золота в пластинах или кусках добавляются к списку носителей, и то же самое следует с открытием серебра. Такие украшения или изделия из золота и серебра оцениваются в количестве крупного рогатого скота, и стандартная единица измерения слитков, естественно, приводится в соответствие с единицей, в которой они оцениваются. Таким образом, мы находим, что гомеровский талант, серебряный слиток Аннама, ирландская *унга* приравниваются к корове, а валлийские *весы*, англосаксонские *libra*, аналогичным образом приравниваются к рабу.

С открытием искусства ткачества ткани определенного размера повсеместно становятся средством массовой информации, как шелковые ткани древнего Китая, шерстяные ткани древних скандинавов, *туккие* из Судана и одеяла Северной Америки. Этот факт еще раз напоминает Гомера и заставляет нас поверить, что мантии, одеяла и покрывала, которые Приам принес вместе с талантами золота в качестве выкупа за тело Гектора, занимали определенное место в гомеровской денежной системе.

“Мы видели, как сиамский кусок скрученной серебряной проволоки превращался в монету европейского образца, а китайский бронзовый нож в конце концов становился *наличными*, точно так же, как гомеровский золотой талант появляется, по крайней мере, по весу, как золотой статер исторических времен. Таким образом, во всех отношениях аналогия между тем, что мы находим в гомеровских поэмах, и современными варварскими сообществами кажется полной.

Поэтому мы можем с некоторой уверенностью предположить, что мы вольны заполнить пробелы в слоях греческой денежной истории, которые лежат между Гомером и началом чеканки денег, по аналогии с соответствующими слоями в других регионах. Это предположение, основанное на широкой основе индукции и подтвержденное большим количеством свидетельств, характерных для Греции и Италии, объясняет происхождение не только весовых стандартов в этих странах, но и типов на древнейших монетах, таких как голова коровы с Самоса, тунец из Ольвии и Кизика, топор из Тенедоса, черепаха с Эгины, щит из Беотии и сильфий из Кирены” (стр. 49, 50).

Точка зрения профессора Риджуэя заключается в том, что, хотя мифологические и религиозные сюжеты действительно встречаются на греческих монетах, можно показать, что определенные монеты даже в исторические времена рассматривались как изображения предметов обмена более примитивных времен.

Тунец постоянно огромными косяками проходит через Мраморное море от Черного до Средиземного. Изображение этой рыбы неизменно появляется на электрумовых монетах

Кизика. “Мы знаем, что предметы, которые являются основными товарами общества в эпоху бартера, фактически образуют его деньги. В таком городе, как Кизикус, благосостояние жителей которого зависело от рыболовства и торговли, а не от стад и земледелия, тунец поодиночке или в определенных количествах, например, десятками или сотнями и тому подобное, естественно, составлял главную денежную единицу, точно так же, как в средневековой Исландии использовалась запасная рыба (сушеная треска). Не правы ли мы в таком случае, рассматривая рыбу тунец, которая является неизменным дополнением к монетам Кизика, как указание на то, что эти монеты вытеснили примитивную систему, в которой тунец служил денежной единицей, точно так же, как котелоки контрамарки горшков на монетах Крита указывают на те дни, когда настоящие котлы были основным средством обмена?”

“Но имеются гораздо более веские доказательства того, что тунец использовался в качестве денежной единицы в некоторых частях Эллады. Город Ольвия, лежавший на северном берегу Черного моря, был милезийской колонией и главным греческим торговым центром в этом регионе. Есть бронзовые монеты этого города, сделанные в форме рыб с надписью ΘY , которая была идентифицирована как сокращение от $\theta\upsilon\nu\nu\omicron\varsigma$, *тунец*. Когда мы вспоминаем китайские бронзовые каури, бирманские серебряные раковины, серебряные рыболовные крючки Индийского океана и т. Д., Мы вынуждены поверить, что в этих монетах Ольвии, имеющих форму рыбы, мы имеем четкое доказательство влияния на греческий ум того же принципа, который побудил другие народы имитировать в металле более древний предмет обмена, заменяемый металлической валютой. Жители Ольвии были в значительной степени смешаны с окружающими их варварами и, возможно, поэтому испытывали некоторые трудности при замене своей бартерной единицы круглым куском металла с простым отпечатком рыбы, в то время как чистокровный грек из Кизика без колебаний мысленно преодолел пропасть между настоящей рыбой и куском металла, на котором была просто оттиснута рыба, и ему не потребовался промежуточный этап придания своему металлическому элементу формы тунца.

На острове Тенедос, лежащем недалеко от Трояды, в очень ранние времена чеканили серебряные монеты с изображением двуглавого топора. Павсаний во втором веке нашей эры видел в Дельфах топоры, посвященные Периклиту Тенедосскому. По мнению профессора Риджуэя, вполне вероятно, что такие двойные оси, как те, что отчеканены на монетах Тенедоса, были частью самой ранней греческой денежной системы. Призы, предлагаемые на погребальных играх Патрокла, - это, конечно, всего лишь обычные предметы обмена и валюты: рабыни, быки, треножки, таланты золота и тому подобное. “Но он (Ахиллес) установил для лучников темное железо, и он установил десять топоров и десять полуосей”;^[139] то есть десять двуглавых и десять одноголовых топоров. То, что такие топоры, очевидно, были важным предметом в Тенедосе, подтверждается посвящением в Дельфах, и не может ли топор на их монетах представлять местную единицу более ранней эпохи?

“Черепашка” на монетах Эгины была мифологизирована как эмблема Афродиты, но эта связь не очень тесная. Согласно фрагменту из Эфора, эгинетяне занялись торговлей из-за бесплодия своего острова. Но у них должно было быть что дать в обмен людям, прежде чем они смогли развить транзитную торговлю, и профессор Риджуэй предполагает, что черепаха на монетах Эгины просто указывает на то, что старой денежной единицей этого острова был панцирь черепахи (“панцирь черепахи”), который был значительно крупнее и, следовательно, более ценен для изготовления мисок, чем панцирь сухопутной или горной черепахи. На самых ранних монетах изображена черепаха, поскольку лапы представляют собой плавники, совершенно

отличные от лап более поздних черепах; кроме того, тринадцать пластин спинного щита, или панциря, у черепахи не так отчетливы, как у черепахи, и на более старых монетах эти пластины не изображены. На самых ранних монетах надрез на реверсе также разделен на восемь треугольных отделений, что может указывать на восемь пластин брюшного щита, или пластрона, всех этих животных.

Та же аргументация применима и к беотийскому щиту, который был уверенно объявлен священной эмблемой, но который теперь мы должны рассматривать как нумизматический символ настоящего щита. На реверсе этих монет насечка образует грубый **Крест**, ограниченный кругом из точек, который, вероятно, представляет обратную сторону щита, поскольку каркас щита из бычьей шкуры состоит из круглого стержня с двумя перекладинами.

“Идея сделать инкузу, представляющую другую сторону предмета, рельефно изображенного на аверсе, по-видимому, является лишь промежуточным звеном между полным изображением предмета, как на ольвийском тунце, и тем, что демонстрируют ранние монеты Великой Греции, на реверсе которых инкузе придается точно такая же форма, что и рельефу на аверсе”.

Растение сильфий из Кирены, из которого получалось целебное, но несколько неприятное лекарство, также считалось имеющим мифологическую символику, и без каких-либо доказательств его приписывали герою Аристакусу, “защитнику кукурузных полей, виноградной лозы и всех растущих культур, а также пчел, стад и пастухов и защитнику от палящих ветров Сахары”. “Кажется гораздо разумнее относиться к этому по тому же принципу, что и к другим, которые только что обсуждались. Сильфий был самым важным товаром, производимым в этом регионе, и в полном соответствии со всеми аналогиями определенное количество этого растения и сока, извлеченного из него, следует использовать в качестве денег. В настоящее время чай используется на границах Тибета и Китая, а хлопок-сырец - в Дарфуре”.

Профессор Риджуэй утверждает, что то же самое справедливо и для изображений крупного рогатого скота на монетах — изображение коровы или быка указывает на то, что золотая монета, помеченная таким образом, является заменой этого животного.

Эти исследования профессора Риджуэя пролили новый свет на некоторые изображения на греческих монетах. Он перенес символику этого класса монет из области религии в сферу товаров — от бога к маммоне.^[140]

IV. Магия и религия.

Для простоты во Введении я включил в термин "религия" отношение человека к невидимым силам. Они всегда признавались, и человек повсюду пытался установить с ними сочувственные отношения. Однако предпочтительнее проводить различие между Симпатической магией и собственно Религией, поскольку первая безлична, а вторая по своей сути личностна в своем действии.

Симпатическая магия - это, так сказать, примитивная протоплазма, из которой развилось естествознание, во многом таким же образом, как вместе с поклонением предкам и тотемизмом она лежит в основе большинства религиозных систем.

1. Симпатическая магия.

Как указал г-н Дж. Г. Фрейзер, [141] у первобытного человека есть зародыш современного представления о естественном праве, или взгляда на природу как на серию событий, происходящих в неизменном порядке без вмешательства личной воли. Этот зародыш задействован в той симпатической магии, которая играет большую роль в большинстве систем суеверий.

Один из принципов симпатической магии, или фирменных знаний, как ее иногда называют, заключается в том, что имитируя ее, можно добиться любого эффекта. Если человека хотят убить, создается его изображение, а затем уничтожается; и считается, что благодаря определенной физической симпатии между человеком и его изображением человек чувствует повреждения, нанесенные изображению, как если бы они были нанесены его собственному телу, и когда оно разрушается, он должен погибнуть одновременно.

Иногда волшебная симпатия вступает в силу не столько через действие, сколько через предполагаемое сходство качеств. Некоторые воины бечуана носят бычью шерсть среди своих собственных волос и кожу лягушки на своей мантии, потому что лягушка скользкая, а у быка, с которого сняли шерсть, нет рогов, и поэтому его трудно поймать; поэтому воин, снабженный этими амулетами, считает, что его будет так же трудно удержать, как быка и лягушку.

“Таким образом, мы видим, - продолжает м-р Фрейзер, - что в симпатической магии предполагается, что за одним событием обязательно и неизменно следует другое, без вмешательства какой-либо духовной или личной силы. Это, по сути, современная концепция физической причинности; концепция, действительно, применяется неправильно, но, тем не менее, она существует. Таким образом, здесь мы имеем дело с другим способом, с помощью которого первобытный человек стремится подчинить природу своим желаниям. Пожалуй, едва ли найдется дикарь, который не воображал бы, что обладает способностью влиять на ход природы с помощью симпатической магии.... Из всех природных явлений, пожалуй, нет ни одного, на которое цивилизованный человек чувствует себя более бессильным повлиять, чем на дождь, солнце и ветер. И все же дикари обычно полагают, что все это в какой-то степени находится под их контролем”.

Магические практики, как правило, представляют собой своего рода миметическое представление в сочетании с грубой символикой, или может использоваться только последняя, как в ранее упомянутом обычае бечуанов.

Мы можем рассматривать графическое изображение магии как, вероятно, указание на более высокую степень культуры.

Мистер Х. Воан Стивенс недавно сделал ряд ценных наблюдений на Малайском полуострове; они были отредактированы А. Грюнведем, [142] и они проливают новый свет на важность декоративного искусства в психической жизни дикарей. Племена саманг по происхождению негритто, то есть они принадлежат к низкорослой, темной, с вьющимися волосами породе, которая, вероятно, была исконными обитателями этой части света и, следовательно, является более примитивным народом, чем малайцы.

Племена саманг, особенно оранг панганг из Восточной Малакки, владеют своего рода графическим письмом, которое, с одной стороны, служит для записи мифологических

представлений, именных знаков и т.д. На предметах, сделанных из бамбука; с другой стороны, оно составляет основу сложных магических узоров, которые эти племена привыкли использовать как средство защиты от болезней. Но поскольку эти узоры вырезаны на бамбуке как рецепты применения целебных трав, помимо защитного очарования, которое заложено непосредственно в них, элементы, из которых они состоят, также можно описать как своего рода письма.

Магические узоры чистого саманга из Восточной Малакки можно найти на трех классах предметов—

- 1. Бамбуковые гребни (*тын-лейг*) женщин.
- 2. Бамбуки (*гор* и *гар*), которые служат колчанами для стрел с духовыми трубками и трубкой от духовых трубок. Это защитные приспособления мужчин.
- 3. Бамбук, называемый *ги*, который содержит все обычные узоры. За исключением остатка, они канули в лету. Примеров не известно.

Гребни носят по всему району Саманг, но на западной стороне горной цепи полуострова, от Кадаха до Перака, они используются больше как украшение, а оригиналы для составления узоров забыты.

Узоры на гребнях изображают цветы или основные части цветов, которые служат простыми средствами против болезни. Гребни используются только женщинами против невидимых болезней и т.д., таких как лихорадка; при травмах и порезах, вызванных упавшей веткой в джунглях или укусом сороконожки, используются другие средства. Расчески не используются для расчесывания волос. Женщины носят восемь гребней, иногда даже шестнадцать, которые располагаются горизонтально с зубьями, погруженными в волосы, и ручками, выступающими наружу; когда носят восемь гребней, две вставляются спереди, сзади и по бокам головы.

Выбор гребней зависит от: (1) болезней, свирепствующих поблизости от племени; (2) болезней, которых больше всего опасаются; и (3) количества женщин, находящихся вместе.

Согласно самангу, ветры приносят с собой эти болезни как наказание за какой-то грех, за который Кейи, бог грома, желает отомстить. Демон ветра, который посылается Кейи в этом сообщении, дует над головой человека и заносит болезнь на лоб, откуда она распространяется по телу. Бог Пле, однако, дает Самангу волшебное средство, к которому ветры не осмеливаются приблизиться, и таким образом надвигающееся наказание отклоняется. Если женщина защищена правильным гребнем и ветер дует ей в голову, демон встречает запах *вас* и падает на землю. Если заклинание *wâs* не срабатывает, на помощь приходит заклинание *râwêr*, так что демон не может продвинуться дальше, и, осознав силу Пле, он падает и уносится ветром. Если болезнь возникает сзади, ее сдерживает *mos*, то есть изображение, которое проходит по расческе при вставлении зубьев. Чашечка цветка называется *mos*, и точно так же, как цветок находится внутри чашечки, части ручки, названные *wâs* и *râwêr*, проходят под линией *mos*, хотя их и не видно, и там они так же эффективны, как и выше.

Когда несколько женщин встречаются, они носят разные расчески, чтобы защитить себя и других от всевозможных болезней. Необходимы различные модели *вас*, поскольку у каждой болезни есть свой собственный ветер, а ветер не приносит какую-либо или все болезни. Как правило, *was* необходим для каждого заболевания, не исключая, однако, других, но иногда

этого хватает примерно для шести. Не часто случается, чтобы Саманг вырезал на гребне узор для чего-либо другого, кроме одного объекта, находящегося в поле зрения.

У женщин саманг обычно есть от двадцати до тридцати гребней, и они одалживают их друг другу. Находясь в хижинах и на ночь, они кладут их под крышу. Их хоронят вместе с владельцем, чтобы уберечь дух от болезней, которые были предотвращены при жизни.

Что касается происхождения этого обычая, саманги единодушно заявляют, что узоры гребней были изобретены богом Пле для них самих и не были заимствованы ни у какого другого народа. В прежние времена у гребней было всего три зубца. Зубья - это просто средство для крепления. Мужчины не носят гребней, поскольку их волосы коротко острижены. Их магические средства - *этогор* и *гар*. Говорят, что в очень древние времена женщины носили бамбуковые палочки, на которых были вырезаны целых семьдесят рисунков болезней. *Ги* застряли за поясом.

Болезни, при которых эффективны расчески, поражают только женщин, и они, по словам мужчин, в основном воображаемые. От болезней, поражающих как мужчин, так и женщин, избавляют колчаны и духовые трубки (*поддоны*) мужчин, поскольку женщины, как правило, не очень далеки от мужчин.

Ручка обычной расчески разделена на восемь поперечных полос, каждая из которых имеет свое название. Над широкой центральной полосой (*тын-вер*) расположены четыре узких полосы, а под ней - три узких полосы. Первая и вторая полосы верхнего ряда называются соответственно *wâs* и *pâwêr*. Самая верхняя линия, над *wâs*, называется *těpî*, самая нижняя линия ниже восьмой полосы (*nos*) и непосредственно над зубами называется *mos*.



Рис. 117. Цветок иксоры; от Стивенса.

Вас' и *пэвер* - фигуры-покровители, чье обаяние защищает от болезней. *ТěPî*, *pâwêr* и *mos* также являются частями цветка, *was* - это аромат, тычинки и пестик называются *těpî*, линия в гребне над полосой *was* носит то же название, удлиненная трубка над зеленой чашечкой известна как *râwêr*, а чашечка - как *mos*. Два цветка джунглей в настоящее время служат *пауром*, один из видов иксоры, но ботаническое название другого не установлено.

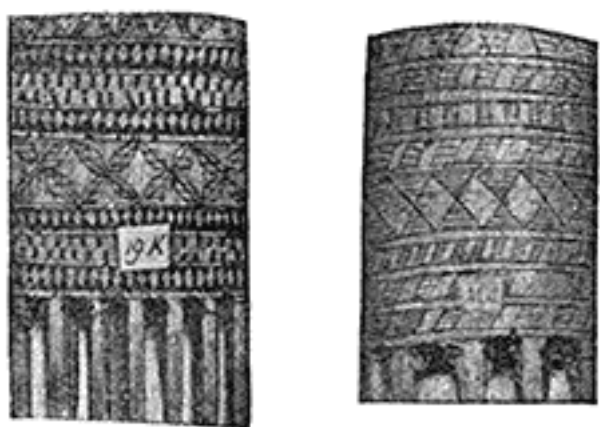


Рис. 118, 119.—Волшебные гребни оранг-саманга; от Стивенса.

На рис. 118 и 119 у нас есть два гребня из оранг-Саманга, которые иллюстрируют метод украшения. Они предназначены для лечения двух разных заболеваний, природа каждого из которых неясна. Узор на *лентетин-вег* на рис. 118, очевидно, представляет волшебный цветок. Ваш узор на рис. 119 неисправен, он выгравирован в оригинальной гребенке, как на верхней полосе рис. 120, тогда как элементы А, В, С должны были быть выгравированы, как на нижней полосе рис. 120. Такие незначительные ошибки, как эти, при украшении гребня, могут сделать волшебный узор бесполезным против соответствующей болезни.

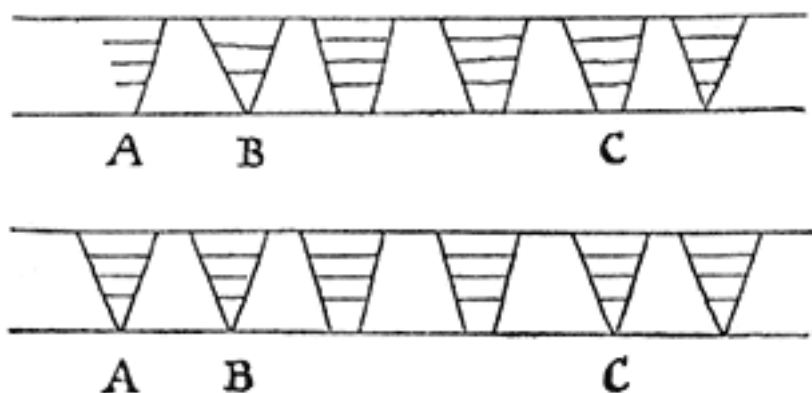


Рис. 120.—Схема самого верхнего рисунка на рис. 119 с исправлением этого рисунка; от Стивенса.

Если посмотреть узоры, которые представляют *wâs* и *râwêr*, то быстро обнаруживается, что многие из них идентичны друг другу или являются частями узоров пятой полосы (*тин-вег*), которые представляют болезнь. В объяснение этого приводится следующий отчет: поскольку магические узоры были созданы Пле, он пожелал, установив один узор для определенной болезни, в то же время сообщить, какой цветок цветет наиболее обильно в то время, когда болезнь свирепствует, и он придал обоим схожую форму. Если *васю* и *паверу* было необходимо получить совершенно одинаковый рисунок, то, чтобы не перепутать узоры друг с другом, он предписал наносить на гребенку отличительные знаки.

Для нас, которые не видят закономерности глазами Саманга, в рисунках появляется много отклонений. Одна из причин этого заключается в том, что узоры на гребнях в основном

вырезаны молодыми мужчинами, а не мужчинами постарше, как в случае с колчанами и духовыми трубками. Молодые люди, неискушенные в резьбе и не всегда в совершенстве знакомые с узорами, вырезали гребни для своих сестер и будущих жен. Одна ошибка в узоре не обязательно сводит на нет эффективность расчески, как однажды сказал человек из Панганга: “Это как щель в ловушке для птиц: птица может проскочить через нее, но всегда остается вопрос, увидит ли она эту щель”.

Все фигурки гребней, кроме *васса*, *павера* и *тин-вега*, должны быть самого простого вида. Как правило, они заимствованы из шаблона *wâs* или *râwêr*, но специальные символы должны быть опущены. Молодые люди, копирующие гребни, не обращают на это внимания и вставляют в соседние полосы полные узоры *wâs* и *râwêr*.

Маги выгравировывают различные приспособления на кусках бамбука, и, как будет видно из следующих примеров, предполагается, что эти волшебные посохи эффективны при преодолении множества трудностей и невзгод.

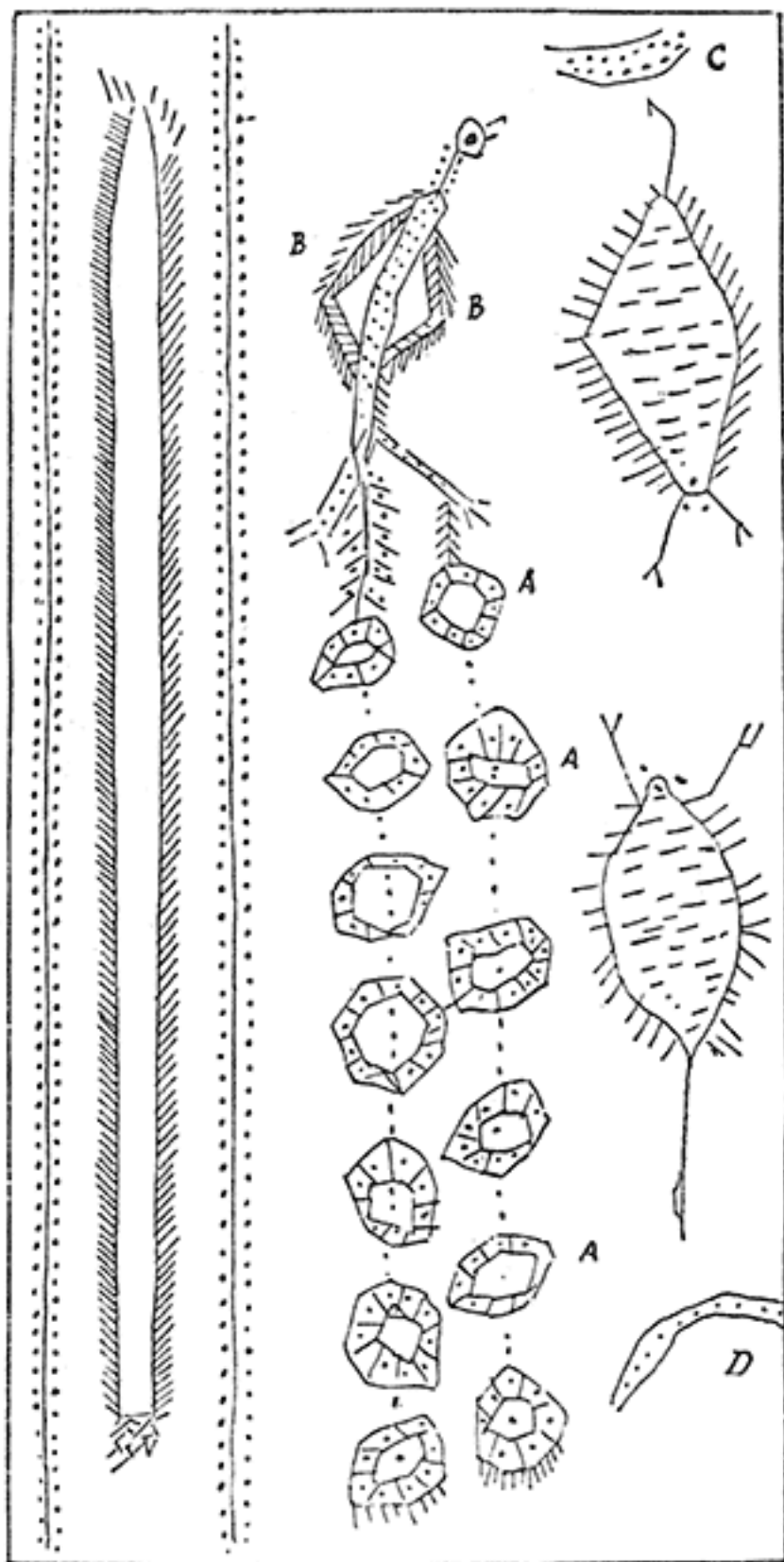


Рис. 121. Магическая пиктограмма орангутанга против укусов скорпионов и многоножек; размер оригинала 9½ дюйма; от Стивенса.

Рис. 121.— На этом бамбуке в качестве средней фигуры изображен фазан аргус с двумя длинными глазчатыми хвостовыми перьями. Колесовидные узоры на А представляют собой эти отметины от глаз, угловые отметины на В - крылья животного. Слева от Аргуса изображена длинная сороконожка оранжевого цвета. Голова животного нарисована в направлении к хвосту аргуса. Линии с маленькими точками с каждой стороны справа и слева от многоножки - это следы, которые это животное оставляет на коже человека. Два синих скорпиона изображены на другой стороне Аргуса. Рисунок на конце их хвостов представляет собой опухоль на теле человека, которого они ужалили. Самка этого вида скорпионов более ядовита, чем самец, и, как говорят, наносит двойные укусы. Следовательно, метки с двумя рядами точек в точке С обозначают укус самки, а с одним рядом точек в точке D - самца.

Значение этого бамбука таково: “подобно тому, как фазан аргус питается многоножками и скорпионами, так и его помощь вызывается против них ударами бамбука о землю”.

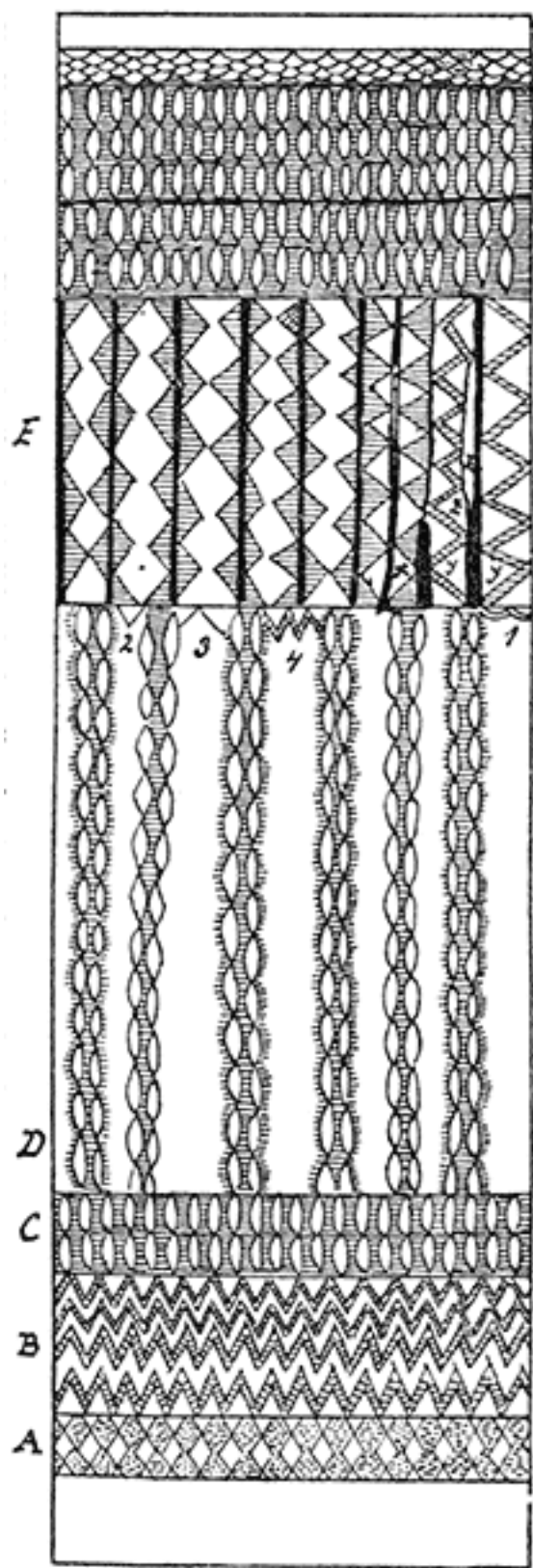


Рис. 122. Магическое приспособление из орангутанга против кожных заболеваний; размер оригинала 19 дюймов; от Стивенса.

На рис. 122 изображены устройства, выгравированные на куске бамбука против двух форм кожного заболевания — на одной видны белые язвы проказы, на другой - твердые узлы на коже и под ней. Самая нижняя маркировка, А, когда бамбук держат открытым концом вверх, представляет берег реки, в котором лягушки вырыли норы. Точки и линии - это отверстия, отпечатанные в мягкой слизи, некоторые из которых находятся под водой, другие - над ней. Зигзагообразные линии в точке В обозначают лягушачьи лапки; эти конечности животного являются сокращениями для обозначения всего животного, которое всегда условно. Над этими лягушками в точке С виден рисунок, который используется для обозначения разных вещей; например: (1) муравейник; (2) Ханту болезни в организме человека, действие которой ощущается как ползание и укусы муравьев, и действительно, это Ханту живет в заброшенных муравейниках; (3) кожа, отмеченная этой болезнью; или (4) даже семена дыни, огурца и т.д. Здесь рисунок изображает муравейник на земле. Из земли растут вьющиеся растения (D), которые обвиваются вокруг деревьев линиями, образующими овалы; маленькие линии между этими яйцевидными фигурами представляют тело частично очень объемных лиан. Маленькие линии на внешней стороне изгибов, когда они длинные, обозначают шипы; но когда это просто заостренные точки, они указывают на следы когтей насекомых на коре. На нашем рисунке, поскольку линии находятся посередине между длинными полосами и точками, они представляют муравьев двумя группами, которые бегают вверх и вниз по лианам. Непосредственно под линией над D видны четыре цифры (1-4), которые представляют собой соответственно птицу, бабочку, гусеницу и древесную лягушку. Полоса в точке Е обозначает дерево. Цифры следует читать справа налево, начиная с вертикальной линии х, которая представляет собой ствол дерева без листьев; слева расположены пять похожих фигур, которые представляют собой полностью развитые листья дерева. Слева - темный пучок со следами листьев только с правой стороны, это неразвитые молодые листья на верхушке дерева. Дальше слева находится темный луч, по каждой стороне которого расположены зигзаги (у у); это ответвления.

Черная линия слева в точке z, z, обозначает концы лиан, которые нарисованы буквой D; они выросли из земли и достигли ветвей дерева.

Слева от этого находится самая верхняя часть дерева с неразвитыми листовыми побегами с левой стороны. Внезапное сужение этой линии должно показать сужение ствола дерева к его вершине.

Над этим повторяется рисунок С, и тремя рядами выше линии показаны пятна на коже, которые должны выглядеть как семена дыни; ряды соответственно обозначают голову, туловище и ступни, которые таким образом поражены.

Наконец, нарисована рыба чешуя, обозначающая прокаженную форму заболевания; она также расположена в три ряда для головы, туловища и ног. Они увеличиваются в размерах, чтобы показать, что они постепенно распространятся по всему телу, если их каким-либо образом не вылечить. Как раз в том месте, где заканчиваются различные ряды узоров (если читать слева направо), на весах есть группа точек, которые представляют последнюю стадию заболевания; неизлечимые отверстия, из которых течет кровь. Предполагается, что они похожи на раны, нанесенные укусами любых ядовитых рыб. Такие отверстия редко появляются на ногах.

Весь рисунок является остатком древнего узора, который использовался в качестве талисмана старыми магами Оранг Белендас. Цель рисунка даже в настоящее время известна мирянам, но, вероятно, утеряна история о том, как фигурки были собраны таким образом.

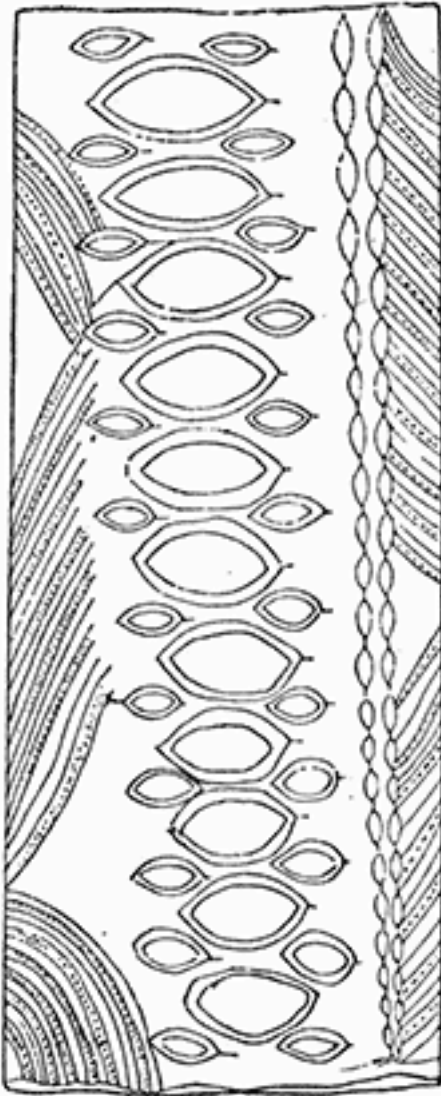


Рис. 123. Очарование Оранг—Ленд в виде дождя; размер оригинала 10 с половиной дюймов; от Стивенса.

Рис. 123 - копия “тун-тонга”, который человек, которому он принадлежал, не захотел продавать мистеру Стивенсу. Его используют для получения дождя, когда рисовые поля страдают от недостаточного количества муссонов.

Наклонные линии представляют дождь, гонимый ветром, линии - ливень, а точки - капли дождя. Линии слева направо обозначают северо-восток, а справа налево - юго-западный муссон. Изогнутые линии означают шторм. Повторение фигур дождя означает “сильный дождь”.

Рядом с дождем справа расположен двойной ряд черепаших яиц[143] яйца (двойные = много), что указывает на черепаху, которая является представителем сырости и грязи.

Средний ряд фигур представляет собой молодой плод “пиюнг”. *Пиюнг* плодоносит, когда начинается сезон дождей, и теряет спелые плоды по его окончании. Следовательно, оно нарисовано как символ сезона дождей. На самом деле, сейчас там растут деревья пиюнг, которые плодоносят в другие месяцы. Стивенс показал некоторые из них оранг Белендам и узнал, что во времена их предков на деревьях пиюнг в сезон дождей созревали плоды. Было ли это так на их первоначальной родине или существовала другая разновидность, еще предстоит выяснить. Вероятно, традиция орангутангов верна, даже если ее нельзя прояснить по всем пунктам.

Отделка из одного бамбука - это формула, позволяющая мужчине, желающему построить дом, легко найти необходимые материалы. Ниже - полоса, заполненная перекрестной штриховкой, похожей на шпалеру, предназначенной для стены дома и служащей опорой для всего дома; выше - несколько очень схематичных изображений сожженных деревьев, оставшихся после выжигания джунглей, раздвоенная ветка дерева, которая используется в качестве подпорки, пальмовые листья для тростника и т.д. Остальная часть бамбука разделена на продольные полосы, большинство из которых выглядят как попытки создания декоративных узоров, но на самом деле они обозначают лиану с множеством листьев, каркас крыши дома, лестницу, расщепленные листья, переплетенные для тростниковых ротангов, в то время как зигзагообразная линия означает длинный путь, который идет из стороны в сторону, и, таким образом, указывает на препятствия, с которыми сталкиваются листья для соломенной крыши, когда их несут через джунгли.

Предполагается, что одна конструкция защищает урожай и плантации вокруг дома от вредных животных. На ней представлен дом в виде схемы. С одной стороны, растения с клубнями растут по склонам холма, поскольку оранг беленда обычно расчищает склоны холма для своих плантаций и домов. С другой стороны дома изображены кукуруза, калади (*каладиум*) со съедобными клубнями, три сахарных тростника со съедобными побегами у корней, еще одно растение кукурузы, тапиока со съедобными корнями, разновидность батата с его клубнями и банан; кроме того, есть шесть незрелых деревьев, а точечный фон обозначает траву. Верхняя часть бамбука символизирует тех животных, которые могут уничтожать дары почвы. Это гусеница, крыса, две игуаны (мониторы или кружевные ящерицы, которые охотятся за куриными яйцами); рядом с каждой ящерицей находится дерево с листьями, где они любят прятаться; ряд точек с каждой стороны стволов деревьев обозначает восходящие и нисходящие следы животных ночью. Здесь также изображена черепаха со своим детенышем, а пара серповидных линий указывают на бассейн, где обитает рептилия.

Другой резной бамбук помогает женщинам ловить рыбу, а также защищает их от ядовитых.

Непосвященному многие узоры могут показаться простыми декоративными приемами, но мистер Стивенс обнаружил, что они имеют определенное значение; например, ротанг может быть условно представлен прямой или волнистой линией, или двумя волнистыми или зигзагообразными линиями, которые при наложении вместе образуют серию овалов или ромбов. Полоса с перекрестной штриховкой может обозначать дом, а маркировка указывает на стену или пол. Зигзаги, подобные тем, что изображены на рис. 122, Б, обозначают лягушачьи лапки, они обозначают самих лягушек, и они снова символизируют воду.

Из вышесказанного очевидно, что значение большинства приемов дикарей может быть выяснено только путем тщательных расспросов самих туземцев. То, что мы склонны считать

простым украшением, может иметь вполне определенное магическое или символическое значение.

Мистер Гудьер заявляет[144] что лейтенант Фрэнк Кушинг сообщил ему, что узоры, которые зуни заимствуют с иностранной посуды, должны наделять их собственную керамику достоинствами иностранного материала и изготовления, и что их использование заимствованных узоров преследует эту цель.

Тот же автор,[145] ссылаясь на декоративное искусство Древнего Египта, приводит следующие цитаты профессора Масперо: “Целью украшения было не просто услаждать глаз. Нанесенное на предмет мебели, гроб, дом, храм украшение обладало определенным магическим свойством, сила или природа которого определялась каждым словом, начертанным или произнесенным в момент освящения. Таким образом, каждый предмет был не только украшением, но и амулетом”.

Завязывание магических узлов - обычный прием в магии, как докажут следующие выдержки из короткой статьи доктора Марча[146]. Злонамеренное завязывание узла навлекало на человека беду, которую можно было предотвратить только встречным заговором и завязыванием встречных узлов. Болезнь была вызвана вторжением демона или заклинаниями, наведенными врагом; и злых духов нужно было изгнать, а узел, связанный заклинанием, развязать.

Магические тексты, найденные в двусложной форме, написанные на аккадском и ассирийском языках, представляют собой примеры, образцами которых являются следующие:—

Пусть бог трав
Развяжет завязанный узел.

Возьмите шкурку еще не выросшего сосенка,
пусть мудрая женщина привяжет ее к правой руке и сложит вдвое с левой.

Вяжите узел семь раз,
обвяжите голову больного человека.

Так пусть жрец-хранитель снимет с него запрет
и разорвет узы.

У финнов и скандинавов злые чары можно было сотворить, злонамеренно скручивая в магический узел волокна определенных деревьев, иногда березы, но чаще ивы; и развязать узел было самым надежным способом устранить зло.

В "Саге о Сигурде" Сигурд хвастается Эйстейну: “По дороге в Палестину я заехал в Апулию, но, брат, я не увидел тебя там. Я прошел весь путь до Иордана и переплыл реку. На берегу растет

ивовый куст, и там я завязал ивовый узел, который ждет тебя там. Я сказал, что ты должен развязать этот узел, брат, или принять на себя проклятие, которое в нем заключено”.

Завязывание узлов как средство колдовства все еще действует на Британских островах, о чем можно судить по публикациям Общества фольклора.^[147] Эти действия не обязательно должны быть совершены со злым умыслом, поскольку целью любовного узла была прочная привязанность влюбленных друг к другу.

Вполне вероятно, что многие узлы, вырезанные на древних памятниках Северной Европы, имеют отношение к этой магической практике, и из того, что, как известно, встречается в других местах, можно предположить, что изображение узла могло обладать всеми достоинствами настоящего узла.

Но узлы в скандинавском искусстве имеют также символическое значение и могут ассоциироваться с мидгартским червем и змеями в норвежской яме погребения. На порталах церкви Вайгусдаль в Сетердале (ныне в музее Христиании) вырезаны эпизоды из любимой легенды о Сигурде. На одном из них, по словам доктора Марча,^[148] можно увидеть алчного и злополучного Фафни, убитого и полностью расчлененного, проходящего в лабиринте красивых завитков. Одна и та же история проиллюстрирована на двух сторонах Креста Халтона; здесь, однако, извивающиеся узловатые судороги, которые в других местах означают смерть Фафни, принимают форму узла, сам Фафни не изображен.

2. Тотемизм.

В нижеследующем кратком изложении тотемизма я в основном заимствую из небольшой, но исключительно ценной книги доктора Фрейзера.^[149] “Тотем - это класс материальных объектов, к которым дикарь относится с суеверным уважением, полагая, что между ним и каждым представителем этого класса существует интимная и совершенно особая связь.... В отличие от фетиша, тотем никогда не является изолированным индивидуумом, а всегда классом объектов, обычно видом животных или растений.

“Рассматриваемые применительно к мужчинам, тотемы бывают по меньшей мере трех видов: (1) клановый тотем, общий для всего клана и переходящий по наследству из поколения в поколение; (2) половой тотем, общий либо для всех мужчин, либо для всех женщин племени, исключая в любом случае представителей другого пола; (3) индивидуальный тотем, принадлежащий одному индивиду и не переходящий к его потомкам”. Первый, безусловно, самый важный, и мы ограничимся только им.

“Клановый тотем почитается группой мужчин и женщин, которые называют себя именем тотема, считают себя одной крови, потомками общего предка и связаны общими обязательствами друг перед другом и общей верой в тотем. Таким образом, тотемизм является одновременно религиозной и социальной системой. В своем религиозном аспекте она состоит из отношений взаимного уважения и защиты между человеком и его тотемом; в своем социальном аспекте она состоит из отношений членов клана друг к другу и к мужчинам других кланов. В более поздней истории тотемизма эти две стороны имеют тенденцию расходиться;” социальная система иногда переживает религиозную, или может произойти обратное.

Члены тотемного клана называют себя именем своего тотема и обычно верят, что они действительно произошли от него. Например, я обнаружил, что следующие животные были

тотемами в Торресовом проливе: собака, дюгонь, казуар, крокодил, змея, черепаха, королевская рыба, акула, скат, гигантский моллюск и т.д. “Ни один человек-казуар не стал бы убивать казуара; если бы кто-то увидел, как он это делает, члены его клана "подрались бы с ним, им жаль. Казуари - все равно что родственник, они принадлежат к одной семье.

Предполагалось, что члены клана казуари были особенно хорошими бегунами. Если предстояла драка, человек-казуар говорил себе: ‘У меня длинная и тонкая нога, я могу бегать и не чувствовать усталости; мои ноги будут идти быстро, и трава не запутает их’.... Если человек-собака убивал собаку, члены его клана "сражались" с ним, но они ничего не сделали бы, если бы ее убил посторонний. Предполагалось, что член этого клана испытывает большую симпатию к собакам и понимает их лучше, чем другие люди.... Ни один член какого-либо клана не может убить или съесть тотем этого клана. Этот запрет не распространялся на тотем какого-либо клана, кроме того, к которому принадлежал данный человек”.[150]

Читателя отсылают к книге м-ра Фрейзера для ознакомления с аналогичными верованиями и практиками у различных народов. Отношения между человеком и его тотемом основаны на взаимной помощи и защите. Если мужчина уважает тотем и заботится о нем, он ожидает, что тотем сделает то же самое по отношению к нему.

“Для того, чтобы, по-видимому, более полно поставить себя под защиту тотема, член клана имеет привычку уподоблять себя тотему, одеваясь в шкуру или другую часть тотемного животного, укладывая его волосы и уродуя свое тело так, чтобы оно напоминало тотем, и представляя тотем на своем теле с помощью рубцов, татуировки или краски” (Фрейзер, стр. 26). На самом деле, существует сравнительно мало определенных утверждений о том, что отметины на лице представляют собой тотем этого человека, но не может быть никаких сомнений в том, что это явление широко распространено и, вероятно, было универсальным. Некоторые из лучших аутентичных примеров поступают из Северной Америки. Подсказки пришли из Австралии. В Торресовом проливе я видел четырех пожилых женщин, у которых на поясице были вырезаны тотемы; это были дюгонь (2), змея и скат (?), и мне сообщили, что мужчины наносили шрамы на плечо или икру ноги с помощью тотемного устройства или носили с собой части своих тотемов или их изображения.

Последняя информация по этому вопросу собрана Х. Воаном Стивенсом.[151]

Оранг Синной, Оранг Берсиси, оранг кенабои, Оранг Тумиор заявляют, что они произошли от одного и того же народа, но что каждое племя населяло отдельный остров до того, как при Бертджанггее Беси произошла всеобщая иммиграция в Малакку. Орангутанги были исключением из этой коллективной миграции, поскольку они задолго до этого независимо отправились в Малакку.

Традиции этого племени очень расплывчаты, но несомненно, что они долгое время жили отдельно от других членов группы. Похоже, что в то время они научились делать татуировки у других людей и смешивали рисование лица с татуировкой.

Для каждого из трех племен, оранг синной, оранг берсиси и оранг кенабой, существовал свой особый узор, который был идентичен способу нанесения и используемым материалам, но различался по форме. В каждом из трех племен вождь и обычные мужчина и женщина имеют одинаковые расовые признаки. Только у оранг-синной женщины и обычные мужчины имели особый рисунок на груди. Колдун, или знахарь, в каждом из трех племен надевал во время

магического акта соответствующую случаю роспись; когда он не совершал магических действий, он надевал свою обычную роспись.

Ниже приводится информация о происхождении рисунка тотема и его дальнейшем развитии в образцах различных семей: —В древние времена, когда жители оранг-ленд все еще жили под властью своих вождей и заместителей вождей, на лицах всех собраний наносились рисунки, которые были старыми местными образцами для полуострова. Но по мере того, как группа распадалась из-за притока малайцев и вступала в браки с иностранцами и ослабленным народом, стереотипы рушились, и возникали подразделения.

Среди всех трех племен (синнои, кенабои и берсиси) когда-то существовал могущественный клан, носивший тотем змеи. Из-за многочисленных изменений, которые им пришлось претерпеть, члены этого тотема отделились друг от друга и основали новые семьи в разных частях полуострова. Тотем менялся в зависимости от обычаев народа, каждый новообразованный клан изменял рисунок земли, один брал питона, другой - кобру, третий - гамадрилу и т.д.; Все они сохраняли змею и меняли свой рисунок в зависимости от вида. Аналогичным образом возникли подразделения кланов рыбы (рыбы-жала) и листа.

Затем эти тотемные фигурки разделенных семей стали использоваться только для обозначения принадлежащих им предметов; их выцарапывали на духовых трубках и использовали в качестве раскрашивания лиц, когда вся семья собиралась вместе на празднества или важные дебаты. По мере того как великие собрания всех групп выходили из употребления, старые основные знаки постепенно приходили в негодность, так что сегодня лишь немногие знают, как выглядели старые основные знаки.

Что касается использованных материалов, все орангутанги сходятся во мнении, что использовалась красная земля, которой нет на полуострове. Так называемый “анатто” (*Bixa orellana*) используется в качестве заменителя этой земли, но стоит он немного, так как увядает примерно через час. Черный цвет выполнен древесным углем, белый - лаймом. Красный цвет всегда наносится пальцем, следовательно, у женщин полоска более узкая, чем у мужчин.

Эти наблюдения мистера Стивенса вместе с намеками, а не определенными утверждениями, которые были сделаны из различных частей света, позволяют сделать вывод, что нанесение рисунков, татуировок или скарификации на теле в основном связано с тотемизмом.

Значительная часть нательной росписи имеет и другое значение, например, когда она делается для религиозных церемоний или для внушения ужаса врагу на тропе войны; но, вероятно, было бы справедливо предположить, что происхождение того, что можно назвать домашней татуировкой или скарификацией, принадлежит тотемизму. Здесь, опять же, открывается увлекательное и неосвоенное поле для исследований.

Существует очень практическая причина для обычая помечать тело тотемом. Религиозный аспект тотемизма был кратко описан, это отношение между человеком и его тотемом; но есть также отношение людей с тотемом друг к другу и к людям с другими тотемами, или социальный аспект тотемизма, который заслуживает мимолетного упоминания.

“Все члены тотемного клана относятся друг к другу как к родственникам или братьям и сестрам и обязаны помогать и защищать друг друга. Тотемные узы сильнее, чем узы крови или семьи в современном смысле этого слова.... Убийство соплеменника является тяжким преступлением. В

Мангайе [острова Херви] “такой удар считался обрушивающимся на самого бога [тотем]; буквальный смысл ”*та атуа*” [убить члена того же тотемного клана] был богоубийственным”. “[152]

Представители одного и того же тотема не могут вступать в брак или вступать в половую связь друг с другом. Среди некоторых народов это правило строго соблюдается; наказанием за нарушение этого правила может быть месть сверхъестественных сил, но чаще всего вмешивается клан и наказывает нарушителей. Среди более примитивных тотемистических народов обычно применяется смертная казнь, но в любом случае наказание всегда суровое. Когда другие социальные условия изменяют тотемизм, эти сексуальные ограничения ослабевают и наказание за правонарушения уменьшается.

Есть несколько австралийских племен, в которых члены любого клана вольны вступать в брак с членами любого клана, кроме своего собственного; но чаще австралийское племя разделено на группы кланов, и человек может вступать в брак только с представителями определенных из этих групп; экзогамная клановая группа известна как фратрия. Таким образом, мужчина является возможным мужем для всех женщин одной или нескольких фратрий своего племени, но он брат для всех женщин остальных фратрий.

“Примечательной особенностью социальной организации Австралии является то, что подразделения одного племени имеют признанный эквивалент в других племенах, языки которых, включая названия племенных подразделений, совершенно разные. Местный житель, много путешествовавший по Австралии, заявил, что ”различные племена, с которыми он встречался в своих путешествиях, снабжали его временными женами; что его право на этих женщин было признано как нечто само собой разумеющееся; и что он всегда мог выяснить, принадлежат ли они к тому подразделению, на котором он мог законно жениться, хотя места были разделены тысячей миль, а языки совершенно разные ”.” “[153]

Мне неизвестно, чтобы кто-нибудь пытался изучать тотемы и разделительные знаки на теле австралийских племен. Это может быть сделано только путем тщательных и кропотливых исследований, проводимых среди местных жителей; это не может быть сделано в кабинете или в музеях. Если австралийские антропологи не предпримут срочных действий, эта информация будет безвозвратно утеряна. С каждым прошедшим годом это становится все труднее, и скоро будет слишком поздно.

Происхождение татуировки или скарификации лица приобретает новое значение благодаря этим австралийским обычаям. Знаки, по-видимому, представляют собой не столько племенные различия в политических целях, сколько клановые значки социальной значимости, призванные предотвратить впадение людей в грех невольного кланового кровосмешения; по сути, они являются религиозными символами, способствующими социальной чистоте.

Очевидно, что знание этих символов должно быть усвоено молодыми людьми, и, следовательно, это составляет важную часть информации, которую юноши получают во время церемоний посвящения. Главной религиозной целью этих церемоний посвящения является ассимиляция юноши с его тотемом и последующее формальное принятие в клан этого тотема. Отсюда вытекает социальный аспект этого усыновления, и новоиспеченный мужчина обучается своим общественным обязанностям; его обучают кодексу сексуальных дозволений и запретов, а также знанию личных знаков и жестов, с помощью которых он может сообщить свой тотем

незнакомцам, языка которых он не понимает, или установить тотемы незнакомцев, чей язык он не понимает.

У тотемистических народов распространен, возможно, универсальный обычай украшать свои вещи своими тотемами. Хорошо известно, что это происходит в Северной Америке. Тлинкеты рисуют или вырезают свой тотем на щитах, шлемах, каноэ, одеялах, домашней мебели и домах. В единоборствах между избранными чемпионами разных кланов Тлинкет каждый носит шлем, представляющий его тотем. Перед домами вождей и ведущих людей племени хайдас воздвигнуты столбы с вырезанными на них тотемами заключенных. Поскольку дома иногда содержат несколько семейств с разными тотемами, на столбе часто изображено несколько тотемов, вырезанных один над другим. Или же эти резные фигурки одна над другой представляют отцовские тотемы по женской линии, которые, поскольку происходят по женской линии, обязательно меняются из поколения в поколение. Тотем нарисован или вырезан на могиле члена клана или надгробном столбе, иногда фигуру переворачивают, чтобы обозначить смерть. Таким образом, всегда записывается тотемное, а не личное имя индейца. Другие примеры можно найти в ценной небольшой книге мистера Фрейзера.

Я уже упоминал (стр. 17) об изображении тотемных животных на барабанах, трубах и других предметах из Торресова пролива и прилегающего побережья Новой Гвинеи. Два изображения тотема обычно размещаются на объекте симметрично; я скорее подозреваю, что это правило. Казуар - наиболее частое животное, играющее на барабанах, и у меня есть основания полагать, что только определенный клан или кланы могут бить в барабаны, и в этом случае очевидно, что люди-казуары являются главными, если не единственными музыкантами.

Когда изображения тотемов реалистичны по своему характеру, распознать их нетрудно; но это ни в коем случае не обычный случай. В этой книге приведено множество свидетельств вырождения животных форм в простые декоративные приспособления.

Однако многие дикари не придают особого значения реализму. Определенный простой или сложный знак представляет данный объект, он может ни в малейшей степени не напоминать этот объект больше, чем написанное или напечатанное название животного имеет какое-либо отношение к этому животному. Знак - это обозначение этого объекта, и если его можно распознать, он соответствует своему назначению. Во многих случаях можно показать, что отметка на самом деле представляет собой искаженное изображение объекта, в огромном количестве примеров у нас нет доказательств.

Просматривая коллекции австралийского оружия в музеях или просматривая иллюстрации к работам об Австралии, поражаешься тому факту, что большое количество предметов украшено простыми приспособлениями, а также тому, что в дизайне очень много единообразия. Учитывая размеры этого континента и многочисленные племена его немногочисленного коренного населения, скудость художественных мотивов весьма примечательна. Вывод довольно очевиден: эти рисунки должны быть изображениями тотемов. В настоящее время у нас нет доказательств этого, равно как и достаточных данных для сопоставления и присвоения образцов.

Доктор Э. Гроссе^[154] является единственным антропологом, изучавшим искусство Австралии, но он не смог сделать ничего, кроме изложения общих принципов, из-за отсутствия

авторитетной информации от местных жителей. Следует надеяться, что жители Австралии узнают от туземцев все, что смогут, об их искусстве до того, как эти знания будут утрачены.

Небольшое знакомство с украшенными предметами из Австралии покажет, что угловатые узоры — зигзаги, шевроны, ромбы и так далее - встречаются очень часто. Как верно говорит доктор Гроссе:[154] “Мы привыкли описывать эти примитивные орнаменты как геометрические; и тогда нетрудно спутать название с вещью, поэтому время от времени цитируем геометрический узор как свидетельство естественной склонности простейших людей к простейшим эстетическим мотивам, но никаких доказательств этого особого пристрастия не приводится, потому что в основной части философии искусства *априорный* метод остается непоколебимым. Не все примитивные орнаменты являются тем, чем кажутся. Мы увидим, что они, в сущности, не имеют ничего общего с геометрическими фигурами.... Конечно, не всегда легко распознать первоначальную форму примитивного орнамента. Когда кто-то рассматривает зигзагообразный или ромбовидный рисунок австралийского щита, кажется, что наше утверждение не вызывает сомнений в том, что он лишен животных форм, и оно покажется вдвойне достоверным, если мы признаем, что в большинстве случаев мы не можем знать это непосредственно. Когда мы узнали об этом, для нас это было настоящим чудом. Орнамент австралийцев ни в коем случае не подвергался систематическому исследованию. Даже во всеобъемлющей работе Броу Смита это отвергается в некоторых очень общих и очень поверхностных замечаниях. На самом деле, никто даже не потрудился спросить туземцев о значении различных узоров ”.

Далее доктор Гроссе указывает, что “известно, что большая часть украшений низшего народа, насколько это было исследовано и насколько следует изучать австралийцев, является имитацией форм животных или человека. Нигде орнамент не имеет столь ярко выраженного геометрического характера, как у бразильских племен. Их прямолинейные узоры наводят европейца, созерцающего их в музее, на мысль о чем угодно другом, кроме естественных форм. Но Эренрайх, изучивший их на месте, неопровержимо продемонстрировал, что они представляют собой ни много ни мало животных или части животных ”. В разделе, посвященном зооморфам, я описываю некоторые из этих замечательных паттернов, и, чтобы избежать повторений, я бы отсылал читателя к этому описанию.

Теперь мы должны проанализировать все имеющиеся у нас доказательства, и, какими бы скудными они ни были, их достаточно, чтобы оправдать доктора Гроссе в его общих выводах.

П. Чонси в Приложении А. к работе Броу Смита (ii. стр. 251) пишет: “Некоторые из древних получали большое удовольствие от украшения своих щитов всевозможными фигурами — птиц, зверей и неодушевленных произведений природы. Подобным образом аборигены Западной Австралии — по крайней мере, некоторые племена к северу от Перта - украшают свои узкие щиты ”. Броу Смит (i. стр. 294) говорит: “В украшении своих ковров они копировали с природы. Один человек сказал мистеру Балмеру[155], что он почерпнул свои идеи из наблюдений за природными объектами. Он скопировал знаки на куске дерева, сделанные личинкой, известной как *Крэнг*; а из чешуи змей и отметин ящериц он вывел новые формы. Насколько известно мистеру Балмеру, туземцы никогда не украшают свои ковры или оружие, имитируя формы растений или деревьев. На стр. 284 он говорит: “На некоторых видах оружия изображены грубые фигуры людей и четвероногих животных. Одна фигура мужчины, изображенная линиями на дубинке, одета и стоит в позе туземца, танцующего в корроборри. Резьба касается только их оружия из дерева. Ни на одном из костяных орудий, имеющихся в моем распоряжении, не

выгравировано ни единой линии. В расположении линий на орнаментированных щитах аборигенов Западной Австралии есть особенности, которые наводят на мысль, что такие изображения несут в себе какой-то смысл, понятный только самим воинам. Уроженцы Виктории часто использовали формы, значение которых теперь понятно.... Аналогичным образом уроженцы Верхнего Дарлинга изображали на своих щитах фигуры, имитирующие тотемы своих племен. У одного из моих знакомых на нем выгравирована фигура игуаны. Коллинз^[156] утверждает, что в украшении своего оружия и инструментов каждое племя использовало какую-то особую форму, по которой было известно, к какой части страны они принадлежат”. Во введении (стр. мы читаем: “Очевидно, что среди некоторых племен существуют условные формы; и чрезвычайно важно установить, в какой степени они используются и какими племенами они понимаются”. Эти замечания в такой же степени применимы к рисункам на оружии и других предметах, как и к жезлам для сообщений, которые наш автор имел в виду более конкретно. Сравнив рисунки аборигенов с человеческими фигурами, сделанные австралийцами, с грубыми рисунками людей, сделанными европейскими детьми, он продолжает (i. стр. 285): “Подобным же образом аборигены имеют условные формы деревьев, озер и ручьев; и при передаче информации друзьям в отдаленных племенах они используют обычные формы, но во многих случаях модифицированные, а в некоторых случаях настолько упрощенные, что на самом деле они являются скорее символами, чем диаграммами или картинками”. “Они часто записывают события, которые считают достойными упоминания, на своих метательных палочках” (ii. с. 259).

Броу Смит описывает различные виды угловых узоров, очерченных аборигенами Австралии, а относительно фигур, вырезанных на некоторых бумерангах и других метательных снарядах из Квинсленда, он говорит (i. стр. 285): “Все эти формы имеют значение, понятное чернокожим этой части континента”.

“Информация, которую сохранил Балмер, ” пишет доктор Гроссе, “ решает проблему австралийского орнамента. Это не говорит нам, как мы можем это интерпретировать, но это говорит нам, почему мы почти ничего не можем знать об этом. Если вся форма животного представлена в виде орнаментального мотива, его можно распознать даже в схематическом искаженном изображении, поскольку оно, по крайней мере, как правило, приближается к первоначальной форме; но в большинстве австралийских рисунков встречаются только части животных, и туземцы чаще всего обозначают свои знаки на шкурах; в этом случае европейцу практически невозможно прояснить их значение, тем более что подразумеваемые природные формы почти всегда передаются условно. Наше объяснение, как мы заявляли ранее, не является строго доказанным; но старая доктрина, которая принимает примитивный орнамент за свободно построенные геометрические фигуры, столь же мало такова ”.

Доктор Гроссе утверждает, что его интерпретация согласуется с тем, что известно о природе первобытных народов, и напоминает нам, что Эренрайх показал нам, что внешность может быть обманчивой. Затем он выдвигает предположение, что украшение на определенном щите, которое он изображает, является имитацией змеиной кожи, что на другом щите изображена птица, а ромбики и зигзаги, нанесенные на другие щиты, представляют собой обычные изображения перьев, волосков или чешуи. Эти интерпретации могут быть, а могут и не быть правильными, и читателю следует быть настороже и не принимать предположения за факты. У

доктора Гроссе может быть больше доказательств, чем он смог представить своим читателям; но, принимая его основной тезис, я не думаю, что без таких доказательств мы сможем идентифицировать оригиналы рисунков.

“Помимо таких рисунков на коже, - продолжает доктор Гроссе, “ в австралийском орнаменте используются изображения целых людей и животных. На дубинках и метательных палках часто можно встретить выгравированные очертания кенгуру, ящериц, змей и рыб, и особенно часто фигуру танцора-корробоורי в характерной позе. Очертания этих фигур в основном грубые и условные, но, несмотря на это, их значение почти всегда вполне понятно”.

“Австралийский воин относится к своему *кобонгу* [тотемному] животному так же , как европейский рыцарь относился к своему геральдическому животному ... и как европейский воин рисует на своем щите медведя или орла, так и австралиец украшает свой щит изображением кенгуру или змеиной шкуры. Знание того, что орнаменты на австралийском оружии в значительной степени являются геральдическими узорами, проясняет в то же время два момента, которые мы уже упоминали, но еще не прояснили, — частое использование узоров из шкур животных и их своеобразное традиционное изображение. Туземец, чьим *кобонгом* [тотемом], возможно, является очень крупное животное — а в таком положении находится большинство из них, — очевидно, может украсить свой щит не более подходящим клановым знаком и не более эффективным фетишем, чем шкура его геральдического животного. Могла быть использована настоящая кожа, а могла и не быть использована, и в этом последнем случае было заменено выгравированное или раскрашенное изображение. Эти изображения едва ли когда-либо соответствуют природе, большинство из них своей угловатостью и жесткой правильностью напоминают скорее плетение кос, чем шкуру или оперение ”. Далее доктор Гроссе указывает, что такое традиционное обращение является преднамеренным со стороны аборигена Австралии и не связано с отсутствием навыков ни в изображении животных, ни в резьбе по дереву. “Дело в том, что эти знаки на коже являются геральдическими узорами; но геральдический рисунок в Австралии так же мало соответствует природе, как и в Европе. Следовательно, ни в коем случае не получается, что фактический рисунок кенгуру или змеи должен быть нарисован в соответствии с природой, но получается так, что рисунок кенгуру или змеи представляет определенный клан ”.

Хотя большая часть австралийского декоративного искусства, вероятно, имеет тотемистическое происхождение, есть осадок, объяснение которого следует искать в других направлениях, но они в настоящее время нас не интересуют.

Мистер Эндрю Лэнг обратил свое внимание на многие антропологические темы, и “искусство дикарей”^[157] не осталась им незамеченной; но, возможно, он погрузился в нее без должного внимания. Несомненно, сам он теперь изменил бы утверждение о том, что “отсутствие грубого имитационного искусства геральдики среди расы, обладающей всеми социальными условиями, которые порождают это искусство, является фактом, заслуживающим внимания, и само по себе доказывает, что исконное искусство одной из самых отсталых известных нам рас по сути не является имитационным”. Вместо того чтобы “узоры на австралийских щитах и дубинках, шрамы, которые они оставляют на собственной плоти”, были “очень редко имитацией каких-либо объектов в природе”, мы теперь можем рассматривать большинство из них как, вероятно, указывающие на такие объекты.

Пожалуй, не будет преувеличением утверждать, что очень значительная часть декоративного и глиптического искусства многих первобытных народов была вдохновлена тотемизмом; но следует помнить, что у нас нет положительных свидетельств существования тотемизма у очень значительного числа народов. Как животные являются наиболее частыми тотемами, так и зооморфы и их производные столь же постоянно присутствуют в искусстве этих людей.

Художественные представления видоизменяются по мере того, как видоизменяется сам тотемизм. Я могу лишь очень кратко упомянуть некоторые из вероятных этапов более поздней эволюции тотемизма. Приписывание тотему человеческих качеств является сутью тотемизма, а племенной тотем имеет тенденцию переходить в антропоморфного бога. М-р Фрейзер указывает, что часто существует множество субтотемов, связанных с каждым из основных тотемов, и предполагает, что существует своего рода жизненная история тотемов: “как субтотемы они растут; как клановые тотемы они выращиваются; как субфратрические и фратрические тотемы они находятся на последовательных стадиях упадка”. Он также выдвигает точку зрения, что эти подчиненные тотемы рассматриваются как воплощения богов или бога в процессе эволюции, и по мере того, как последние все больше и больше принимают человеческий облик, первые “теряют достоинство воплощений и приобретают более скромный характер фаворитов и клиентов; пока в более позднем возрасте звенья, связывавшие их с богом, полностью не изгладятся из памяти, и не возникнет поколение мифологов, которые пытаются залатать разорванную цепь дешевым методом символизма. Но символизм - это всего лишь благопристойная, хотя и прозрачная вуаль, которую утонченный век любит набрасывать на свое собственное невежество в отношении прошлого”.

До сих пор я в основном ссылался на использование изображений тотемных животных в качестве значков, но они также используются для обозначения происхождения. Поклонение предкам является важным элементом религии многих народов, и искусство, иллюстрирующее это, естественно, варьируется в зависимости от уровня культуры, на который поднялся данный народ. Когда народ находится на тотемистическом уровне культуры, его предки обычно представляются в виде животных, то же самое справедливо и для тех, кто лишь недавно вышел из этой фазы. Мы знаем, что этим объясняются некоторые из хорошо известных тотемных столбов и резных изображений животных аборигенов Британской Колумбии, и это, вероятно, справедливо для многих сложных гротескных рисунков из Новой Ирландии.

Когда тотем эволюционировал в антропоморфного бога, человеческие (то есть божественные) формы были представлены в генеалогии, как это происходит на украшенных теслах островов Херви (стр.270-274).

Неверно называть любое поклонение животным или внимание, уделяемое им “тотемизмом”. Во многих случаях это могло быть источником культа, но было бы ошибкой применять более низкий термин, когда культ сублимируется в более высокую форму религии. Общеизвестно, что значительная часть религии древней Греции берет свое начало в тотемизме; но животные атрибуты большинства их божеств не характеризуют религию наиболее культурных греков как тотемистическую.^[158] Бык, медведь, мышь, дикие звери и птицы и подобные им представители олимпийской иерархии, кем бы они ни были для древних, являются для нас вехами, отмечавшими путь, пройденный эллинской религией; египтянин был окаменел на более ранней стадии.

В священной птице Западной Океании мы, вероятно, можем проследить начало тотемистической сублимации.

Культ птицы-фрегата характерен для Меланезии и, по-видимому, распространяется также на острова Пелев. Доктор Кодрингтон ("Меланезийцы", 1891, с. 145) сообщает нам, что во Флориде в группе Соломона они молятся следующим образом "Дауле, *тиндало*, широко известному и связанному с птицей-фрегатом [*тиндало* - призрак или дух человека, наделенного *маной*, то есть сверхчеловеческой силой или влиянием]: "Ты влекешь каноэ, которое оно может достичь суши; подгони мое каноэ, дедушка, чтобы я мог поскорее добраться до берега, куда я направляюсь" и т. Д. Даула призывается для помощи в рыбной ловле ... после хорошего улова его хвалят. " На стр. 180 мы читаем: "Священный характер птицы-фрегата несомненен; ее изображение, каким бы условным оно ни было, является наиболее распространенным украшением, используемым на Соломоновых островах, и даже вырезано на руках народа буготу; клятва по имени *даула* является торжественной и обязательной во Флориде; там, где Даула - это *тиндало*, призраки, обитающие в этих птицах, многочисленны и могущественны, чтобы помогать на море". Кем был Даула, когда он был живым человеком, "ушло далеко из какой-либо исторической памяти" (стр. 126).

В своей интересной небольшой книге об эволюции декоративного искусства мистер Х. Бальфур приводит иллюстрации традиционных изображений птицы-фрегата на Соломоновых островах (рис. 11, 26). На рис. 26, 27, 25 он показывает градацию между "оберегом в виде птичьего каноэ", через "оберег в виде птичьего каноэ с головой человека" к "фетишу в виде каноэ", у последнего очень выпуклая человеческая голова.^[159] Слияние головы птицы-фрегата с головой человека может быть связано, как предполагает м-р Бальфур, с тем, что один дизайн воздействует на другой, или это может быть художественным выражением культа, описанного доктором Кодрингтоном.

Каноэ Соломоновых островов часто имеют в качестве фигурной головы вырезанное изображение верхней части человека, который держит в руках другую человеческую голову.^[160] Человеческая фигура, возможно, является изображением *тиндало* в Дауле. (доктор Кодрингтон утверждает, что *тиндало* всегда является духом настоящего умершего человека.^[160]) Вырезанные птицы на носу каноэ - это практически призывы к священной и могущественной птице-фрегату.

Лицо или голова, которую держат в руках человеческие фигурки-головы ("бог каноэ", "очарование" или "фетиш"), "представляют то, что было сделано, когда каноэ впервые использовалось". Важное каноэ "требовало жизни для своего открытия". Доктор Кодрингтон (loc. cit., стр. 296) ссылается на другие дополнения к носу каноэ, которые обеспечивают защиту и успех.

3. Религия.

Вступительные замечания в разделе, посвященном симпатической магии, были в значительной степени позаимствованы у доктора Фрейзера, и я снова обращаюсь к этому автору за следующим очерком зарождающейся религии первобытных народов.

Дикарь не в состоянии осознать те ограничения своей власти над природой, которые кажутся нам столь очевидными. В обществе, где предполагается, что каждый человек в той или иной степени наделен способностями, которые мы бы назвали сверхъестественными, очевидно, что различие между богами и людьми несколько размыто или, скорее, едва намечилось.

Представление о богах как о сверхъестественных существах, полностью отличных от человека и превосходящих его, обладающих силами, с которыми он не имеет ничего сравнимого по степени и вряд ли даже по виду, медленно развивалось в ходе истории.

Сначала мир рассматривается как великая демократия; но с ростом своих знаний человек все яснее осознает необъятность природы и свою собственную слабость; это, однако, расширяет его представление о могуществе тех сверхъестественных существ, которыми его воображение населяет вселенную. Если он чувствует себя таким хрупким и ничтожным, то какими огромными и могущественными он должен считать существ, управляющих гигантским механизмом природы!

Таким образом, по мере того, как его старое чувство равенства с богами постепенно исчезает, он одновременно отказывается от надежды направлять ход природы своими собственными силами, то есть с помощью магии, и все больше и больше смотрит на богов как на единственных хранителей тех сверхъестественных сил, которыми, как он когда-то утверждал, делился с ними.

Таким образом, с первым достижением знания молитва и жертвоприношение занимают ведущее место в религиозном ритуале; и магия, которая когда-то считалась с ними законно равной, постепенно отодвигается на задний план и опускается до уровня черного искусства. Теперь это рассматривается как посягательство, одновременно тщеславное и нечестивое, на владения богов и как таковое встречает упорное противодействие жрецов, чья репутация и влияние выигрывают или теряют вместе с репутацией и влиянием своих богов. Следовательно, когда в более поздний период появилось различие между религией и суеверием, мы обнаружили, что жертвоприношения и молитвы являются ресурсом благочестивой и просвещенной части общества, в то время как магия является убежищем суеверных и невежественных.

На протяжении всей этой медленной эволюции декоративно-прикладное искусство пыталось визуализировать религиозные представления того периода. Вероятно, было бы правильное рассматривать графические изображения религии как обычно иллюстрирующие прошлый, а не настоящий аспект веры. Ибо рисунок, как и символ веры, фиксирует тип, а форма имеет тенденцию повторяться без осознания того факта, что дух, возможно, разорвал свои оковы и воспарил в более высокие области.

Мотив религиозного искусства меняется не только в зависимости от стадии эволюции религии, которую он иллюстрирует, но и само искусство подвержено изменениям по мере вступления в новые фазы того, что я назвал его историей жизни.

Тотемизм - это одна из сторон религии, но из-за его большого значения в экономике первобытных народов я выделил его в отдельный раздел. По мере того как тотемизм постепенно переходит в богопоклонничество, его художественная символика сливается с символикой божеств, но часто она сохраняется в неожиданной степени.

Я могу лишь слегка коснуться нескольких аспектов религиозного искусства с точки зрения антрополога.

По мере развития богов для людей было очень важно сохранять память о тех семейных связях между ними и человечеством, которые подвергались опасности разрыва из-за того, что они были растянуты и из-за степени последующего ослабления.

Утверждения традиции о происхождении смертных от богов подтверждаются изображениями художников неграмотных рас, точно так же, как они закреплены в письменных космогониях более культурных народов; главное отличие состоит в том, что любой может понять одно, если он знает письменные символы, тогда как другое практически является пиктограммой и требует интерпретации местными жителями, обладающими традиционными знаниями символов.

Вероятно, мы правы, предполагая, что очень рано (и это все еще широко распространено среди отсталых народов) существовал обычай вырезания или раскрашивания родословной человека от бога - человеческого от божественного. Как бог теряется на протяжении веков в тотеме, так и его эйкон сливается с подобием какой-то животной формы. На промежуточной стадии мы имеем те чудовищные формы, которые просвещенные язычники пытались рационализировать и даже одухотворить. “И все же великий бог Пан наполовину зверь”.

Прекрасная резьба по дереву, выполненная ранее уроженцами группы Херви в Южной части Тихого океана, представляет собой прекрасный пример связи религии с декоративным искусством.

Преподобный доктор У. Уайатт Гилл утверждает, что древней полинезийской резьбе “неизменно придается особое значение”, и он и несколько других миссионеров дали наводящие на размышления намеки, но без ссылки на фактические рисунки.

Доктор Х. Столпе из Стокгольма был первым этнографом, изучившим полинезийское искусство с научной точки зрения, и его статья^[161] об эволюции орнаментального искусства дикарей является образцом такого рода исследований. Он утверждает, “Что резной орнамент в Полинезии *всегда* имел какое-то значение.... Полинезийцы цепко держатся за древние обычаи, хотя часто они уже не способны объяснить их первоначальное значение.... Если спросить о причинах того или иного устройства или обычая, то обычно не получишь удовлетворительной информации.... Поэтому, если бы кто-нибудь сегодня спросил уроженца этих островов, имеет ли изображенный здесь орнамент какое-либо значение, и ответ был бы ‘нет’, я не смог бы распознать в нем какого-либо решающего доказательства. Наших предыдущих исследований достаточно самих по себе, чтобы доказать, что формы развития старых примитивных изображений, в высшей степени конвенционализированных, *должны* иметь символическое значение. Они символизируют примитивный образ, заменяют его. Их следует рассматривать как своего рода криптографию. Посредством постоянного повторения определенных декоративных элементов они наводят на мысль о божестве, служению которому каким-то образом было посвящено украшенное орудие труда”. Двенадцать лет назад доктор Штольпе заявил, что линейные орнаменты на резных мангайских теслах по большей части следует рассматривать как трансформированные фигуры людей или, особенно, божественных существ. (Рис. 124.)



Рис. 124.—Растяжка-планка барабана из Мангаиа, в Берлинском музее; с марта, после Штольпе. Две трети натурального размера.

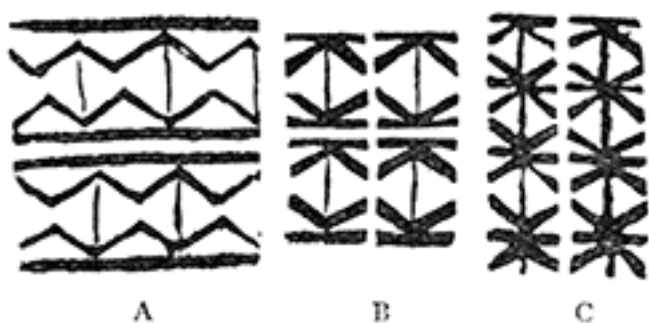


Рис. 125.— Оттиски с ручек символических тесел с островов Херви. А, Музей бесплатной библиотеки, Белфаст; Б, В, Белфаст, нац. История. Муз. Одна треть натурального размера.

Г-н К. Х. Рид из Британского музея независимо[162] пришел к выводу, аналогичному заключению доктора Столпе, а доктор Марч[163] продвинул аргумент еще дальше. Доктор Штольпе доказал, что рисунок, обычно известный как узор К, но который лучше называть узором *тики-тики*, иногда прерывающийся, но в целом непрерывный, на самом деле представляет собой череду человеческих фигур, два горизонтальных зигзага - конечности, а соединяющие их вертикальные полосы - тела без голов. (Рис. 125, А)

Эти фигурки, которые почти закрывают рукоятку мангейского весла или тесла, очевидно, связаны с женскими формами, вырезанными на конце его древка (рис. 127, 128), и морфологически произошли от них в процессе эволюции.



Рис. 126.—Растирание части украшения мангайской символической лопатки, музей Норвича. Натуральный размер.

Обезглавленные фигуры вполне узнаваемы на рис. 125, А, но передние конечности и голени каждой из них отсутствуют, их места занимают предплечья и бедра соседних фигур. На рисунке В серийные особи разделены узкими вертикальными расщелинами; последние сохраняются на рисунке С, но две пограничные линии между рядами фигур сливаются в единую линию.

На рис. 126 у нас есть большая область (лопасть лопатки), разделенная на ряд параллельных линий, между которыми расположены ромбы, которые могут быть соединены горизонтальными линиями, а могут и не быть. Внимательный осмотр покажет, что вертикальные линии являются непрерывными линиями тела; горизонтальные линии такие же, как на рис. 125, А, но две линии сливаются в одну; зигзаги явно представляют собой конечности. Отсутствие горизонтальных линий упрощает рисунок, и поэтому каждый ромб состоит в верхней части ноги, а в нижней части рук человеческих фигур, тела которых представлены вертикальными линиями.

Рисунок в нижней половине рис. 127 может быть получен из предыдущего путем введения промежуточного ряда вертикальных линий.

Криволинейные узоры, как в нижней части рис. 128, распространены на предметах с этих островов; они, очевидно, заимствованы из бедер серийных человеческих форм, как на рис. 127, и пластины VI., рис. 13.



Рис. 127. — Растирание части резьбы на ручке символического весла с островов Херви, хранящегося в Музее естественной истории, Белфаст. Половина натурального размера.



Рис. 128. — Натирание "части наконечника лопастевидного орудия в Венском музее"; с марта, после Штольпе. Две трети натурального размера.

“Совершенно очевидно, - добавляет доктор Марч, - что формы, венчающие оглоблю, принадлежат женщинам, поскольку их неизменно отличают заостренные груди. Единственное исключение, которое удалось обнаружить доктору Штольпе, касается только внешнего вида, поскольку на его рис. 23 груди действительно срослись в единый конус, точно так же, как и ноги на его рис. 24” (стр. 322).

Вклад доктора Марча заключается в том, что эти вырезанные древки священных весел и тесел были племенными палочками. У полинезийцев происхождение, как правило, прослеживается по мужской линии, но несомненно, что некоторые племена прослеживали свое происхождение по женской линии. Доктор Джилл утверждает, что в некоторых местах это было просто вопросом договоренности. Доктор Джилл говорит нам, что рисунки на этих древках назывались “*тики-тики-тангата*”; *тангата* означает человека, или в этом сочетании означает "человек", поскольку в полинезийском слове, составленном из двух существительных, то, что стоит последним, имеет второстепенную, пояснительную или прилагательную силу. *Тики* был первым человеком, и когда он умер, то правил входом в подземный мир. Имя означает “возвращенную” душу; дух умершего человека. Частый падеж или множественное число *тики-тики* должно означать духов по очереди, или “предков”. “Теперь сделан вывод, что *тики-тики-тангата* были многочисленными человеческими связующими звеньями между божественным предком и вождем живущего племени. Но на каких предков претендовали эти родословные женской линии? От какой богини гордились мангайцы своим происхождением, если не от матери, жены и дочери -жены Ронго — от Ту-метуа, Така и Таваке.

В Мангаии всех богов называли детьми Ватеа, и одним из них был Тане. Его имя указывает на воспроизводящий принцип в Природе. В Мангаии он был особенно богом барабана и топора[164]-богом; он руководил эротическими танцами, а также танцами войны. Джилл отмечает[165], что “*Тане мата арики*”, Тане с королевским лицом, был заключен в священный тройной топор,[164] который символизировал три жреческие семьи на острове Мангаиа. Этот топор был зарыт в пещере и исчез. **Узор "К"**, покрывающий древки священных мангайских топоров,[164] является подтверждением родословной тане, *тики-тики-тангата* клана. “Пробудись, Тейн!” - был призыв,[166] “Пробудись, бесчисленное потомство Тейна!” (Март, стр. 331).

4. Религиозная символика.

Изучение религиозных символов[167] - это не только очень обширное и чрезвычайно привлекательное занятие, но и дело особой сложности, поскольку с ним сопряжена не опасность, а неизбежность впадения в ошибки. Вряд ли найдется предмет, по которому можно было бы предлагать и даже отстаивать столь разнообразные точки зрения с достаточным количеством предполагаемых доказательств.

Однако опасность совершения ошибок значительно уменьшается, если используется научный метод исследования и если спекуляции сведены к минимуму. Нельзя найти лучшего примера метода такого исследования, чем в книге графа Гoble д'Альвиеллы “О миграции символов”. [168]

Именно на эту ценную книгу я в значительной степени опирался при составлении нижеследующего отчета.

Значение термина "Символ", как и объекты, которые мы им обозначаем, претерпело трансформацию из конкретной реальности в абстракцию. Первоначально применявшийся у греков к двум половинкам таблички, которую они делили между собой в знак гостеприимства, на манер нашего бланка контракта, отделенного по линии перфорации от записи на корешке, он постепенно распространился на выгравированные оболочки, с помощью которых посвященные в мистерии знакомились друг с другом, и даже на более или менее эзотерические формулы и сакраментальные обряды, которые, можно сказать, составляли видимую связь их братства. Затем значение расширилось, и "термин постепенно стал обозначать все, что, по общему согласию или по аналогии, условно представляет что-то или кого-то".[169]

Ранее (стр. 212) я приводил определение этого слова полковником Гарриком Маллери, которое в достаточной степени указывает на значение, обычно применяемое к нему.

Графический символ имеет следующую историю жизни:-

Во-первых, это просто изображение объекта или явления, то есть пиктограмма. Таким образом, зигзаг был знаком молнии.

Во-вторых, "знак конкретного превратился в символ абстрактного. Зигзаг молнии, например, стал эмблемой власти, как в случае с молниями, которыми обладал Юпитер; или он отдельно обозначал верховного Бога; и таким образом знак превратился в идеографию".[170]

В-третьих, начался регресс, когда новые религии и идеи подрывали жизнеспособность старых концепций, и идеограмма стала иметь не более чем мистическое значение. Религиозный или священный привкус, так сказать, все еще витал в нем, но в нем не было живой силы; разница так же велика, как между засушенными лепестками розы и самим распустившимся цветком. "Зигзаг, например, больше не использовался как символ божества, но применялся благоприятно, или, как мы бы сказали, на удачу".[170]

Последняя стадия достигается, когда знак перестает иметь даже мистическое или благоприятное значение и наносится на объект просто как декоративное приспособление.

"С помощью символизма, " пишет граф Гобле д'Альвиелла, - самые простые, обыденные объекты трансформируются, идеализируются и приобретают новую и, так сказать, безграничную ценность. В "Элевсинских мистериях" автор "Философумены" рассказывает, что при посвящении в высшую степень "был показан как великий, восхитительный, наиболее совершенный объект мистического созерцания колос, который был собран в тишине; и двух скрещенных линий достаточно, чтобы напомнить миллионам христиан об искуплении мира добровольной жертвой бога".

Как отмечает этот автор, "Мы живем в окружении символических представлений, от церемоний празднования рождения до похоронных эмблем, украшающих могилу; от рукопожатий каждое утро до аплодисментов, которыми мы награждаем актера или лектора вечером. Мы пишем, когда говорим, символами.

“Именно чувство, и прежде всего религиозное чувство, в значительной степени прибегает к символизму; и для того, чтобы установить более тесную связь с существом или абстракцией, к которым оно желает приблизиться. С этой целью повсюду видно, как люди либо выбирают естественные или искусственные объекты, напоминающие им о Великом Скрытом Едином, либо сами систематически имитируют действия, которые они Ему приписывают, — что является способом участия в Его жизни”. Символы, которыми мы здесь займемся, относятся не к действиям или ритуалам, а к предметам или эмблемам.

На всех этапах своей карьеры, кроме последних, символ остается живым знаком, теперь эта жизнеспособность очень реальна, и благодаря ей происходят странные модификации.

Например, когда нация, использовавшая определенный символ, вступала в контакт с другой нацией, у которой был несколько похожий символ, два символа, если они были совершенно похожи, были неразличимы, и один выдавался за другой; но если между символами были небольшие различия, происходил процесс слияния, и они все больше и больше приближались друг к другу. В любом случае значения того и другого, несомненно, смешались бы, и в результате перекрестного оплодотворения возникла бы более энергичная жизненность.

Крест Святого Антония, *T* (*croix potencée*, “крест-виселица”), с почти таким же символическим значением встречается в Палестине, Галлии и древней Германии, в христианских катакомбах и среди древних жителей Центральной Америки.

У финикийцев и родственных народов этот крест был алфавитным знаком, *tau*, и он также использовался отдельно как символ. Из отрывка из Книги Пророка Иезекииля^[171] мы узнаем, что это считалось знаком сохранения и было нанесено на лоб, как соответствующий индийский символ.^[172] Символическое значение *tau* объясняется его сходством с Ключом Жизни, или *crux ansata* Египта, столь широко распространенным по всей Западной Азии.

Этот *tau*, несомненно, был символом жизни и, следовательно, величайшей добродетели. М. Летронн в своих исследованиях христианских памятников Египта самым убедительным образом показал, что первые христиане этой страны приняли этот знак, возможно, для того, чтобы установить, что Христос был главным источником жизни, или как пророческий знак. Все боги древнеегипетской мифологии носили в своей руке знак христианства, монограмму Христа; согласно первым христианам Египта, они должны были возвещать пришествие Иисуса”.^[173]

Двойной Молот кельтского Таранна, тевтонского и скандинавского Тора является символом молнии. “Тор был собственно богом солнца; богом солнца в его активном аспекте; также богом грома и, следовательно, обладателем молота или топора (по имени Мьельнир, “сокрушающий”), представляющего молнию, представленную в форме *T*. Тор также был владыкой Подземного мира и защитником от монстров, наводнивших его пределы; он также был защитником от болезней, и ему очень поклонялись франкины и крестьяне”.^[174]

“И по сей день изображение молота Бога Грома можно найти на дверях амбаров и конюшен некоторых немецких деревень. Утверждается, что в северных, центральных и восточных графствах этой страны — везде, где тевтонский элемент наложил свой самый сильный отпечаток, — на некоторых старых церковных колоколах до сих пор сохранился тот же знак, что и на талисмани от бури.

“Применительно к Тору этот символ креста в форме дерева подтверждает его двойное качество огненного Рассекателя Облаков, который даже как таковой олицетворяет принцип плодородия и Освящает плодотворный союз сердец”.[\[175\]](#)

Карл блинд также привлек внимание к средневековой немецкой церковной легенде, которая служит хорошим примером живучести языческих идей и совпадения языческих и христианских традиций. “Таким образом, Трауэнлоб заставляет Деву Марию сказать о Боге Отце...Кузнец с Верхних Земель (Небес) бросил свой молот мне на колени (*шоц*)”.[\[176\]](#)

Среди ранних христиан это была форма, иногда придаваемая Кресту Христову, который сам назывался Древом Жизни; но если они делали из него символ жизни, то для них он олицетворял духовную жизнь; и если они иногда придавали ему форму *patibulum* (виселицы), то это потому, что такой инструмент использовался римлянами при наказании распятием.

В Центральной Америке, где, по словам М. Альбер Ревиль, Крест был назван Древом Изобилия, он также принял форму *тау*. Этот американский крест доколумбовой эпохи, Т, был символом плодородия, поскольку представлял бога дождя; фактически это сокращенное обозначение ливня (как будет видно при ссылке на рис. [62-64](#)). Подобным же образом четырехлучевой крест символизировал четыре стороны света, откуда идет дождь, или, скорее, четыре главных ветра, приносящих дождь, и таким образом он стал символом Тлалока, бога дождя и вод, удобрения земли и владыки рая, и, наконец, мифического персонажа, известного под именем Кетцакоатль. От Северной до Южной Америки латинский крест символизирует “Отца четырех ветров” (Аргентинская республика), “старика под солнцем, который управляет ветрами” (индейцы черноногие) или подобных персонажей. Но не все кресты обозначают четыре четверти ветра, как будет видно из ссылок на рис. [100 D, E, 102 A](#). Для получения информации об американском кресте следует обратиться к полковнику Маллери, Десятая энн. Респ., стр. 724.

М-р Бил в том же номере "Индийского антиквара", который содержит замечания м-ра Томаса о



Свастике (март 1880 г.), показал, что в китайском языке это символ замкнутого пространства земли и что простой крест + встречается как знак земли в определенных идеографических группах.[\[177\]](#)

Четырехлучевой крест, отдельный или вписанный в круг, является очень распространенным символом солнца в доисторической Европе.

По мере того, как различные волны культуры распространялись по Европе, по мере того, как новые религии проникали в массы людей, символы, переносимые потоками, находили физические и духовные аналоги среди местной символики, и объединение происходило естественным образом. Во всяком случае, в некоторых случаях перекрестное оплодотворение, как я это назвал, привело к тому, что старые символы обрели более высокий или духовный смысл; таким образом, символ Мстителя, сокрушительного Молота Бога, стал символом Бога-Искупителя мира.

Когда символы становятся просто сухими остатками несуществующих религий, они могут сохранять определенное магическое качество, но затем они выходят за пределы религии и попадают в сферу магии, где со временем они могут родиться заново и начать новую карьеру в качестве символов современной науки.

Помимо этого естественного сближения аналогичных символов и символики, существует более сознательное и сложное слияние, гетероморфизм. Как говорит граф Гоблет д'Альвиелла,^[178] “В других случаях символический синкретизм является преднамеренным; будь то желание объединить ради большей эффективности атрибуты нескольких божеств в одной фигуре, как показано на некоторых пантеистических фигурах гностического происхождения; или желание заявить посредством слияния символов о единстве о богах и идентичности вероучений, как в мистической монограмме, в которой брахманы современной Индии засвидетельствовали свой религиозный эклектизм, переплетая *Ом* индусов с Трезубцем, Полумесяцем и Крестом.

“Иногда также священнический интерес, должно быть, стремился подчеркнуть аналогии, а не различия символов, чтобы способствовать усвоению или унификации доктрин, которые они представляли. Наконец, мы должны принять во внимание популярную тенденцию к синкретизму, который, когда его не сдерживает строгая ортодоксальность, воздействует на символы, а также на вероучения, вводя в новую форму богослужения изображения, освященные долгим почитанием. Или же сами новаторы используют в своих интересах символику, чтобы замаскировать новизну своей доктрины посредством заимствования из античных форм и, если потребуется, превратить в союзников эмблемы или традиции, которые они не в состоянии смело искоренить.

Нужно ли мне напоминать о том, что Константин выбрал в качестве стандарта тот *лабарум*, на который могли претендовать как религия Христа, так и поклонение солнцу? Аббат Ансо показал, во-первых, что языческие народы использовали в качестве религиозных эмблем греческий, латинский, мальтийский, *патте*, *гамме*, *потенциес*, *ансеес*, *трефлеи* другие кресты; и, во-вторых, что христианская церковь всегда принимала эти различные формы креста как представление своего собственного символа.

“Буддизм был еще менее щепетильным. В некоторых своих святилищах она без колебаний сохранила изображения поклонения коренных жителей Индии солнцу, огню или змеям, приписывая эти обряды своим собственным традициям. Солнечное Колесо, таким образом, легко стало Колесом Закона; космическое Древо представляло Древо Познания, под которым Сакья Муни достиг совершенного просветления; семиглавый змей Нага был преобразован в хранителя отпечатка, оставленного Стопами Вишну, который отныне сам по себе приписывается Будде, и так далее”.

Ученый автор, у которого я так много позаимствовал, приводит многочисленные примеры этого процесса переноса и объединения символов, и я должен отослать читателя за подробностями к самой книге.

А. Значение и распространение Филфота.

Филфот, или “полный или многоножий” крест, - это англосаксонское название той формы креста, концы которого загнуты назад под прямым углом (рис. 130). Иначе он известен как “гаммадион”, “тетраскеле”, “крест гамме”, “крест крампоне”, не говоря уже о различных других названиях, а в Индии - “свастика”; но когда ступни повернуты влево, это называется “совастика”; оба эти слова имеют почти одинаковое значение и означают “это хорошо”. В наши дни в Азии этот “мистический знак, нанесенный на людей или предметы для обозначения удачи” (как описывает его Монье Уильямс в своем словаре санскрита), явно находится на

третьем этапе своей истории, и его значение, должно быть, появилось после того, как его первоначальное значение было утрачено.

Рискуя показаться несколько утомительным, я дам краткий отчет о распространении этого древнего символа, помимо которого существует очень мало других, столь широко распространенных.

Доктор Шлиман обнаружил, что она представлена в огромном количестве на объектах (рис. 130, А, Е) из “второго” или “сожженного города” кургана в Гиссарлыке.

В Греции, как на Кипре и на Родосе, он впервые появляется на керамике с расписным “геометрическим” орнаментом (рис. 130, F), то есть во втором периоде греческой керамики. Позже его находят на вазах с украшениями, взятыми из живых предметов (рис. Г), которые, по-видимому, совпадают с развитием финикийского влияния на берегах Греции. Наконец, он стал любимым символом на монетах не только собственно Греции и Архипелага, но и Македонии, Фракии, Крита (рис. 130, М), Ликий (рис. 130, I) и Пафлагонии (рис. 130, Н).

Из Коринфа, где он фигурирует среди древнейших знаков монетного двора, он перешел в Сиракузы при Тимолеоне, чтобы впоследствии быть распространенным за границей на монетах Сицилии и Великой Греции.



Рис. 129.—Оссуарий в форме хижины; И. Тейлор, "Происхождение ариев", стр. 176.

В Северной Италии он был известен еще до прихода этрусков, поскольку его встречали на керамике, относящейся к цивилизации террамара. Он также присутствует на крыше некоторых из этих оссуариев в форме хижины (рис. I., рис. В), которые в небольшом масштабе воспроизводят плетеные хижины людей той эпохи. В период Вилланова им украшали вазы с геометрическим орнаментом, найденные в Кере, Кьюзи, Альбано и в Кумах. Наконец, он появляется в римских мозаиках.

Странно, что в самом Риме оно не встречалось, как сообщает нам граф Гобле д'Альвиелла, ни на одном памятнике, предшествующем третьему или, возможно, четвертому веку нашей эры. Примерно в тот период христиане Катакомб без колебаний включили его в число своих изображений Креста Христова и использовали для украшения священнических одежд. В Милане он образует ряд изогнутых крестов вокруг кафедры святого Амвросия.

Он был широко распространен по всем провинциям Римской империи (рис. 130, S, T), особенно среди кельтов, от придунайских стран до запада Ирландии (рис. 130, K, U); но во многих случаях трудно решить, связано ли это с импортированной цивилизацией или с местными традициями.



На фиг. 130.—Различные формы и Fylfot свастика. А. завитушки из Гиссарлык (1987), 7 м., третий город, сожженный город или Илиону; Б. сделать. (1861), 3½ м., пятым городом; С. У. (1990), 4 м., пятый город; Д. Делать. (1873); Е. деталь от мутовки (1993), 5 м., четвертый город; Ф. лотоса производные на большие амфоры, с помощью “геометрического” украшения, Кипр; г. Солнечный гусей и лотоса дизайн на Родосской вазе, из Зальцман, Nécropole де Кэмайр; г. Монета из Сельге, Памфилии; И. символы на Ликийских монетах; К. трискелион на Кельтиберское монета; L. На серебряной чаше, Этрурии; также на китайских изделий; М. монеты из Snossus, Крит; Н. древние индийские монеты; О. На монете с Ujjan, Центральной Индии; П. след Будды (так называемые), Amarávati топе, Индия; Р. Thibetian символ; С. Римский алтарь на высоком Рочестер, посвящена Минерве Луция Sæcilius Optatus; т. Римского алтаря в высоком Рочестер, посвященный стандартам верующих Varduli Титом Лициний Valerianus; У. кельто-Римского алтаря в Birdoswald, посвященный Юпитера Оптимуса Максимуса (МOM), по-видимому, Даки гарнизон в Ambloganna; в четырехлучевой колеса были солярные знаки среди галлов; В. огам камень, Aglish, Графство Керри, Х. древние скандинавские символы; легенды Y. на церковный колокол, hathersage, Дербишир, 1617. А-Е, П. Х. Шлиман, Илиос; F, Г. Гудьер, Грамматика лотоса; H, L, O, X. P. П. Грег, Археология, xlviii., 1885; I, K, M, N, R. Граф Гоблет д'Альвиелла, Миграция символов; S, T, U, W, Ю. X. Колли Марч, Пер. Lanc. и Cheshire Ant. Soc., 1886. За дальнейшими подробностями читателя отсылают к этим авторам.

В Англии это нередко встречается на римских обетных алтарях. Однако в Ирландии и Шотландии филфот, по-видимому, отмечал христианские гробницы. Например, филфот находится по обе стороны от стрелы на камне огама (рис. 130, W) на заброшенном кладбище в Аглише, графство Керри, которое, как полагают, относится к шестому веку.

В языческой Скандинавии он встречается с другими символами (рис. 130, X), но там он закончился сочетанием с латинским Крестом, несомненно (как указывает граф Гобле д'Альвиелла) под влиянием христианства. Он украшал ранние датские купели для крещения, и, по словам г-на Я. А. Хьялталины, “несколько лет назад он все еще использовался в Исландии как магический знак, но с неясным или искаженным значением”. Он прибыл на этот остров в девятом веке нашей эры. [179]

“Среди славян и финнов это еще не было обнаружено, кроме как в спорадическом состоянии, и только относительно периода их обращения в христианство. Кстати, мы можем отметить, что очень трудно определить возраст и национальную принадлежность терракотовых или бронзовых предметов, на которых это было замечено в странах смешанных или накладывающихся друг на друга рас, таких как Венгрия, Польша, Литва и Богемия.

“На Кавказе месье Шантр встречал его на ушных каплях, декоративных пластинах, рукоятках мечей и других предметах, найденных в захоронениях, относящихся к бронзовому периоду и первому железному веку.

“У персов его присутствие отмечено только на некоторых арсакийских и сасанидских монетах.

Финикийцы, по-видимому, не знали его или, по крайней мере, не использовали, за исключением некоторых монет, которые они чеканили на Сицилии в подражание греческим образцам.

“Его не встретишь ни в Египте, ни в Ассирии, ни в Халдее”.^[180]

Свастика широко распространена в Индии и используется одинаково как индуистами, так и буддистами. Он использовался для маркировки ушей крупного рогатого скота, изображен на старейшей известной индийской монете (рис. 130, N), на которой изображены другие интересные символы, и часто встречается в начале и конце древнейших буддийских надписей; аналогично, он инициализирует легенду SCA. MA. RIA. O.P.N. в Эпплби, Линкольншир; и в Хатерседже, Дербишир, филфот встречается на церковном колоколе в начальной букве G легенды Gloria in Excelsis Deo, 1617. (Рис. 130, Y.) Свастика представляет, согласно буддийской традиции, первую из шестидесяти пяти отметин, которыми были отмечены стопы Мастера, а совастика - четвертую и третью, своего рода лабиринт, который сродни последнему. Он трижды начертан на каждой подошве и на каждом пальце знаменитых скульптурных следов Гаутамы в Амаравати. (Рис. 130, П.)

“Даже в наши дни, по словам мистера Тейлора, индусы во время нового года рисуют свастику красным цветом в начале своих бухгалтерских книг, а на своих свадьбах и других церемониях рисуют ее мукой на полах своих домов. Он также фигурирует в конце рукописей недавнего периода — по крайней мере, в форме, которая, по словам М. Керна, является развитием тетраскеле”^[181] (то есть разновидности со скругленными углами).

Буддистские женщины Тибета украшают им свои юбки, и его кладут на грудь умершим. Тибетская форма видна на рис. 130, R.

Буддисты завезли его в Китай (рис. 130, L) и Японию, где им украшают вазы, шкатулки и изображения божеств; он даже изображен на груди некоторых статуй Будды. Согласно М. Г. Дюмутье, это не что иное, как древнекитайский иероглифче, который подразумевает идею совершенства и, по-видимому, означает обновление и бесконечную продолжительность жизни. Это наводит на мысль, что символ был принесен китайцами через всю Азию во время их странствий с Запада к их нынешнему дому; но против этой точки зрения следует противопоставить факт его отсутствия в Халдее и Ассирии; и мы знаем, что он был введен буддийскими миссионерами. В Японии, по словам М. де Миллуэ, оно представляет число 10 000, которое символизирует то, что бесконечно, совершенно, превосходно, и используется как знак счастья.

ГИПЕРССЫЛКА^[182] также упоминается филфот в Африке на бронзовых изделиях, привезенных из Кумасси английской экспедицией Ашанти в 1874 году. Он известен из Южной Америки по калекбасу племени ленгвас; в Северной Америке по керамике из курганов; и с Юкатана по керамике зуни, а также по погремушкам, сделанным из тыквы, которые индейцы пуэбло используют в своих религиозных танцах. Я слышал, что бронзовые изображения филфота были получены при раскопках в Огайо, подробности о которых вскоре будут опубликованы.

Не может быть никаких сомнений в том, что филфот по всей Евразии имел символическое значение, которое во многих местах он сохраняет до сих пор. Его долговечность обусловлена только этой причиной; иногда, когда его копировали народы, которые не понимали или не ценили его символику, он вырождался в простое декоративное приспособление.

Хотя все аспекты символического значения интересны, я должен ограничиться истоками и некоторыми более поздними разработками этого конкретного символа.

Толкования филфота были особенно разнообразными, и они были еще более усложнены тем, что этот знак путали *ssrux ansata* египтян, с *tau* финикийцев, с *ваджрой* Индии, с Молотом Тора или Стрелой Перкуна. Все они имеют четко определенную форму и значение, и даже если филфот “когда—либо заменял один из них — как в катакомбах он иногда заменяет Крест Христов - он делал это только как замена, как символ символа”.^[183]

Некоторые археологи приписывают филфоту фаллическое значение, другие признают в нем символ женского пола; “но он вполне мог служить символом плодородия, как и везде, обычным символом процветания и спасения, не будучи, следовательно, обязательно фаллическим знаком”.^[184] Вероятно, это вторичные значения, добавленные к примитивной и менее абстрактной концепции.

Считалось, что оно обозначает воду, бурю, молнию, огонь или даже индийское огненное упражнение, “мистическую двойную арани”, упомянутую в одном из ведических гимнов Агни, богу огня. С этими мнениями боролись Грег,^[185] Колли Марч,^[186] и Гоблет д'Альвиелла.^[187] Мистер Грег утверждает, что филфот является символом воздуха или неба, или, скорее, бога, который управляет явлениями атмосферы, каким бы именем его ни называли люди. Теория доктора Марча заключается в том, что он символизирует осевое вращение, а не просто вращательное движение; фактически, ось небес, небесный полюс, вокруг которого вращаются все звезды небесного свода один раз в двадцать четыре часа. Такое вращение особенно впечатляет в Большой Медведице, самом большом и ярком из Северных созвездий.... Около четырех тысяч лет назад очевидный центр вращения находился не там, где он находится сейчас, а занимал точку на *Драконисе* гораздо ближе к Большой Медведице, быстрый круговой размах которой тогда, должно быть, был гораздо более впечатляющим, чем сейчас. В дополнение к названию Большая Медведица, латиняне называли это созвездие *Septentriones*, “семь волов-пахарей”, которые тащили звезды вокруг полюса, а греки называли его *ἑλίκτις*-за его огромного спирального движения”.^[188]

Нет необходимости следовать объяснениям доктора Марча, и теперь мы должны обратиться к точке зрения, которая была поддержана наибольшим количеством исследователей, которые “преуспели в своих исследованиях индуистских, греческих, кельтских и древнегерманских памятников в установлении факта, что гаммадион был у всех этих народов символическим изображением солнца или солнечного бога”. Граф Гобле д'Альвиелла подкрепляет эту теорию следующими соображениями:—

1. *Форма филфота.*—Чтобы убедиться, что *ветви филфота представляют собой движущиеся лучи*, необходимо лишь обратить внимание на то, каким образом во все времена графически выражалась идея движения солнца. Так, на витке из Трои изогнутые лучи, повернутые вправо, чередуются с прямыми и волнообразными лучами, исходящими из одного и того же диска (рис. 130, E).

2. *Трискела, сформированная тем же способом, что и тетраскела, была неоспоримым изображением движения солнца.*—На монетах Малой Азии трискела часто изображается в виде трех ножек, а на кельтиберских монетах (рис. 130, K) лик солнца появляется между ножками. На монетах Аспенда в Памфилии три ноги сочетаются с изображениями животных солнца, орла,

дикого кабана и льва; а на некоторых монетах Сиракуз трискела переставляется с солнечным диском над квадригой и крылатым конем. В различных местах происходят переходы между тетраскеле и трискеле (рис. 130, I). Я уже упоминал (стр. 213) об окончательной судьбе трискеле.

3. *Образы, наиболее часто ассоциирующиеся с филфотом, - это изображения солнца и солнечных божеств.*—Филфот и солнечный диск в некотором смысле являются аналогами не только у греков, римлян и кельтов, но и у индусов, китайцев и японцев. Их часто объединяют в одну фигуру, а лучи превращают в головы лошадей, как на галло-бельгийских монетах, или в головы петухов и бюсты львов, которые заменяют лучи трискеле на ликийских монетах. Профессор Гудьер указывает, что филфот на кипрской и родосской керамике ассоциируется с гусем (рис. 130, Г), оленем, антилопой, козорогом, бараном, лошастью, львом и т.д. Все это солнечные животные. Он ассоциируется с лотосом (рис. 130, F), который также является солнечным символом.

4. *В определенных символических сочетаниях филфот чередуется с изображением солнца.*—Среди джайнов современной Индии, значительной индуистской секты, солнце, по-видимому, представлено свастикой, и этот символ и солнечный диск постоянно сменяют друг друга на древних монетах Удджайна в Центральной Индии (рис. 130, O) и Андхры в Декане. Еще одно доказательство эквивалентности филфота солнцу или, по крайней мере, солнечному свету найдено среди монет древнего города Месембрия во Фракии. Профессор Перси Гарднер утверждает: “Месембрия в ее нынешнем виде - это просто греческое слово, обозначающее “полдень” или середину дня (*μεσημβρία*); и не может быть никаких сомнений в том, что жители Греции считали бы свой город местом полудня; и среди монет Месембрии встречается *ΜΕΣ* ”. Символы пятилучевого и трехлучевого солнца (трискеле) были связаны с Аполлоном на монетах Мегары, ныне Месембрии, основанной колонией мегарцев.

Иногда встречаются три солнечных диска или три филфота, или их комбинации (рис. 130, B, C), и в этих графических кубках д'Альвиелла видит символическое представление трех суточных положений солнца и предполагает, что когда четыре символа расположены крест-накрест, как это часто бывает (рис. 130, D), они “относятся к четырем различным положениям светила, что, возможно, указывает уже не на его дневной ход, а на его годовой оборот, отмечаемый солнцестояниями и равноденствиями”.^[189]

Казалось бы, филфот время от времени заменяет луну. На монетах Кносса на Крите (рис. 130, M) Лунный полумесяц занимает место солнечного диска в центре филфота; в таких случаях он мог быть нанесен на обороты или даже фазы Луны.

Были высказаны различные предложения относительно перевернутого филфота или совастики, но до сих пор неясно, имеет ли это первостепенное (Макс Мюллер, Бердвуд, Колли Марч) или второстепенное значение (Грег, д'Альвиелла).^[190]

Последняя теория происхождения филфота, которую мне нужно упомянуть, предложена профессором Гудьиром^[191] в следующих словах: — “В археологии нет положения, которое можно было бы так легко продемонстрировать, как утверждение, что свастика изначально была фрагментом египетского меандра, при условии, что в качестве доказательства используются греческие геометрические вазы”. Профессор А.С. Мюррей уже давно предположил, что

“кресты, которые доктор Шлиман называет *свастиками*, но которые на самом деле кажутся лишь простейшей формой или элементом узора меандра”.^[192] Сэр Г. Бердвуд говорит: “Я полагаю, что буддийская свастика является источником ключевого орнамента китайского декоративного искусства”.^[193] Профессор Гудиер заставляет его сказать то же самое и о греческом декоративном искусстве.

Жаль, что г-н Гудиер дал столь полное обещание в только что процитированном заявлении, поскольку это может сделать критиков более придирчивыми к его основному тезису. Если филфот - это отдельное пересечение узора меандра, то почему египтяне не наткнулись на него? Допуская, что меандр мог иметь косвенное происхождение от природного объекта в странах Средиземноморья, нет никаких доказательств того, что ему придавалось какое-либо религиозное или магическое значение. То, как использовался филфот, доказывает, что он, безусловно, имел символическое значение. Самый сильный аргумент, приведенный профессором Гудиером, касается некоторых “геометрически” оформленных греческих ваз, на которых между солнечными гусями и другими символами находится небольшая панель, которая по-разному украшена филофеем или элементом или сортовой деталью меандрового узора.^[194] Но это, в конце концов, может оказаться не чем иным, как тем, что греки заметили, что филфот встречается в определенных разновидностях узора меандра, которые были получены из совершенно другого источника. Появление филфота в этих узорах было совершенно случайным; было бы лучше сказать, что дизайн филфота можно было выбрать по этим узорам, а не предполагать, что он был им присущ. Учитывая священные ассоциации филфота, тот факт, что его можно было отделить от узора, который сам по себе, возможно, имел признанную ассоциацию с символическим лотосом, вероятно, понравился бы людям, любящим символы. Если бы они признали, что филфот, с одной стороны, и лотос, с другой, были символами солнца, выделение ассоциата с символом солнца в другой символ солнца было бы приятным проявлением изобретательности. Я не претендую на то, чтобы сказать, что это произошло, но для меня это вполне возможная альтернатива. Последовательность, которую пытается установить профессор Гудиер, представляется мне не более чем рождением аналогии.

Прежде чем можно будет вынести суждение о китайском узоре меандра, необходимо было бы провести детальное изучение этого узора на объектах из этой части мира, а у меня нет доступа к необходимым данным.

Теперь мы подходим к интересному вопросу о месте рождения этого важного символа.

Давно было замечено, что филфот - это почти исключительно арийский символ. Он полностью отсутствует у египтян, халдеев, ассирийцев и даже финикийцев, хотя эти посредники торговали полезными предметами и священными символами без разбора. Семиты им не пользовались.

Хотя он широко распространен и почитаем среди тибетцев (рис. 130, R), китайцев (рис. 130, L) и японцев, можно доказать, что эти монгольские народы переняли его вместе с буддизмом из Индии.

Как признанный религиозный символ он неизвестен всем остальным народам земного шара.

Напрашивается вывод, что филфот был символом до нашествия арийских орд. Кажется, нет никаких сомнений в том, что первоначально это была эмблема солнца. Возможно, в определенных сочетаниях она стала символизировать видимое ежедневное движение солнца и, возможно, также ежегодную смену времен года. Некоторые видят в нем символ бога солнца,

другие верят, что это бог неба, или воздуха, который со временем был по-разному известен как Индра, Зевс, Юпитер, Тор и т.д. Наконец, он был повышен до значения “эмблемы божества, постигшего всех богов, или, опять же, всемогущего Бога вселенной”. Последнее, конечно, не является примитивной концепцией, и у нас нет доказательств того, что это значение когда-либо вкладывалось в символ.

Граф Гобле д'Альвиелла указывает, что в Европе геометрический стиль орнаментации охватывает два периода: расписной и резной. “Теперь, в этот последний период, который повсюду является самым древним, гаммадион встречается только на завитушках Гиссарлыка и керамике террамаров. Таким образом, у нас есть два ранних дома нашего символа: один на берегах Геллеспонта, другой на севере Италии.

“ Распространялась ли она из одной страны в другую обычным способом торговли? Следует признать, что в этот период отношения между Троей и бассейном реки По были весьма сомнительными. Этрурия, безусловно, подверглась азиатскому влиянию; но независимо от того, признавать легендарное переселение Тиррениуса и его лидийцев или нет, это влияние ощущалось только в период, последующий за “палафиттами” (свайными жилищами) Эмилии, если не в некрополь Вилланова.

Таким образом, остается предположение, что гаммадион мог быть завезен в эти две страны одним и тем же народом.

“ Мы знаем, что троянцы родом из Фракии. Опять же, существует очень правдоподобная традиция, утверждающая, что предки или предшественники этрусков и, в целом, самые ранние известные обитатели северной Италии проникли на полуостров с севера или северо-востока, покинув долину Дуная. Следовательно, именно в этом последнем регионе мы должны искать первую родину гаммадиона. Следует отметить, что, когда позже на монетах воспроизводятся типы и символы местных религий, ближайшие к Дунаю страны, такие как Македония и Фракия, входят в число тех, на монетах которых часто изображены гаммадион, траскеле и трискеле. Кроме того, именно в Афинах он встречается на керамике самой Греции, и мы знаем, что предполагается, что Аттика была первобытно колонизирована фракийцами. “Народы, вторгшиеся на Балканский полуостров и колонизировавшие Фракию, - пишет М. Масперо, ‘ в очень ранний период пересекли два морских рукава, отделявших их от Азии, и перенесли туда большинство названий, которые они уже ввели на своей европейской родине. В Македонии, на границах Аксiosa, были дарданцы, как и в Трое, на границах Ида, Кебренес у подножия Балкан и город Кебрен близ Илиона.^[195] Кого удивит, что эти эмигранты увезли с собой на противоположный берег Геллеспонта символы, а также обряды и традиции, которые легли в основу их верования в бассейне Дуная?

“Даже когда это происходит на севере и западе Европы, с предметами бронзового периода, обычно это происходит на керамике, напоминающей вазы с геометрическими украшениями Греции и Этрурии, а позже, на монетах, воспроизводящих, более или менее приблизительно, денежные типы Греции. По-видимому, она была завезена в Германию, Данию, Швецию, Норвегию и Исландию тем же способом, каким руническое письмо было завезено из долины Дуная на берега Балтийского моря и океана. Возможно, он проник в Галлию, а оттуда в Англию и Ирландию либо через Савойю, со времен “палафиттов”, либо с керамикой и ювелирными изделиями, ввозимыми морем и по суше с Востока, или, наконец, с македонскими монетами, которые представляют собой истоки галльской чеканки.

Мы уже видели, как он был занесен на острова Средиземного моря и в саму Грецию, затем из Греции на Сицилию и даже в Южную Италию. Следует отметить, что даже в Риме это, по-видимому, всегда было связано с традициями Востока. Мы не должны забывать, что христианство в Катакомбах также было религией восточного происхождения”.

Вот и все для западного филфота. Восточная форма даже на крайнем востоке Азии может быть без труда прослежена до индийской свастики. Не может быть никаких сомнений в том, что филфот и свастика генетически связаны, но в настоящее время не очень легко продемонстрировать все звенья этой цепи. Здесь я снова цитирую графа Гoble д'Альвиеллу.

“Свастика не появляется на монетах, отчеканенных в Бактриане или в Индии Александром и его индогреческими преемниками. Даже у индо-скифов, чеканка монет которых копирует греческие образцы, это видно только на варварских имитациях монет Басу Дева. С другой стороны, как мы показали, он украшает монеты Крананды и самые древние денежные слитки Индии. Более того, Панина, который уже упоминает о свастике, иногда считается, что он жил в середине четвертого века до нашей эры. Следовательно, возможно, что индусы знали о свастике до того, как почувствовали в своем искусстве и даже в своей символике влияние греческого вторжения.

И все же, по самым веским причинам, ни халдеи, ни ассирийцы, ни финикийцы, ни даже египтяне не могли импортировать гаммадион в Индостан.

Таким образом, остаются только персы, чье влияние на зарождающееся искусство Индии, несомненно, ощущалось еще до Александра. Но в самой Персии гаммадион появляется лишь в виде исключения на нескольких редких монетах, приближающихся к нашей эре.

“Возможно, нам не мешало бы взглянуть на Кавказ, где античные украшения с гаммадионами, собранные месье Шантре, возвращают нас к цивилизации, достаточно близкой по своим промышленным и декоративным типам к Микенской.

“До тех пор, пока новые открытия не позволят нам решить этот вопрос, этот пробел в генеалогии свастики будет в равной степени смущать тех, кто хотел бы сделать гаммадион общим достоянием арийской расы, поскольку остается объяснить, почему его не хватает у древних персов. Правильно также обратить внимание на его отсутствие на древнейшей керамике Греции и Архипелага, где он встречается только с геометрическим орнаментом.

“Если гаммадион не встречается ни у одного из народов, составляющих египто-семитическую группу; если среди арийцев Персии он никогда не играл лишь второстепенной и забытой роли, не может ли это быть связано с тем, что в искусстве и символике этих разных народов есть другие фигуры, выполняющие аналогичную функцию, будь то филактерия, или же астрономический, или божественный символ? Настоящим талисманом крестом стран, простирающихся от Персии до Ливии, является *crux ansata*, ключ к жизни египетских памятников. Что же касается их главного символа солнца в движении, то разве это не Крылатый Шар? Казалось бы, между этими фигурами и гаммадионом существует, я бы не сказал, естественная антипатия, но повторение одной и той же идеи. Там, где преобладает гаммадион, то есть во всем арийском мире, за исключением Персии, Крылатый Шар и *crux ansata* так и не смогли утвердиться всерьез. Даже в Индии, если допустить, что эти две последние фигуры действительно пересекли Инд с греческой или иранской символикой, они встречаются только в измененной форме или с новым значением.

Короче говоря, древний мир можно было бы разделить на две зоны, характеризующиеся, в одной присутствием гаммадиона, в другой - Крылатого Шара, а также *crux ansata*; и эти две провинции едва проникают друг в друга в нескольких точках своей границы, на Кипре, на Родосе, в Малой Азии и в Ливии. Первый принадлежит греческой цивилизации, второй - египто-вавилонской культуре.

Что касается Индии, то пока все указывает на то, что свастика была завезена в эту страну из Греции, Кавказа или Малой Азии способами, которые нам пока неизвестны. Как бы то ни было, именно благодаря его принятию буддистами Индии гаммадион все еще преобладает среди значительной части монгольских рас, в то время как, за исключением нескольких изолированных и незначительных случаев, которые все еще сохранились среди фактического населения Индостана и, возможно, Исландии, он полностью исчез из арийской символики и даже фольклора”.

TABLE ILLUSTRATING THE MIGRATIONS OF THE FYLFOT (AFTER GOBLET D'ALVIELLA.)

Centuries B.C. & A.D.

Anterior to XIIIth

About XIII or XII.

From XI to VI.

To VI.

To V.

To IV.

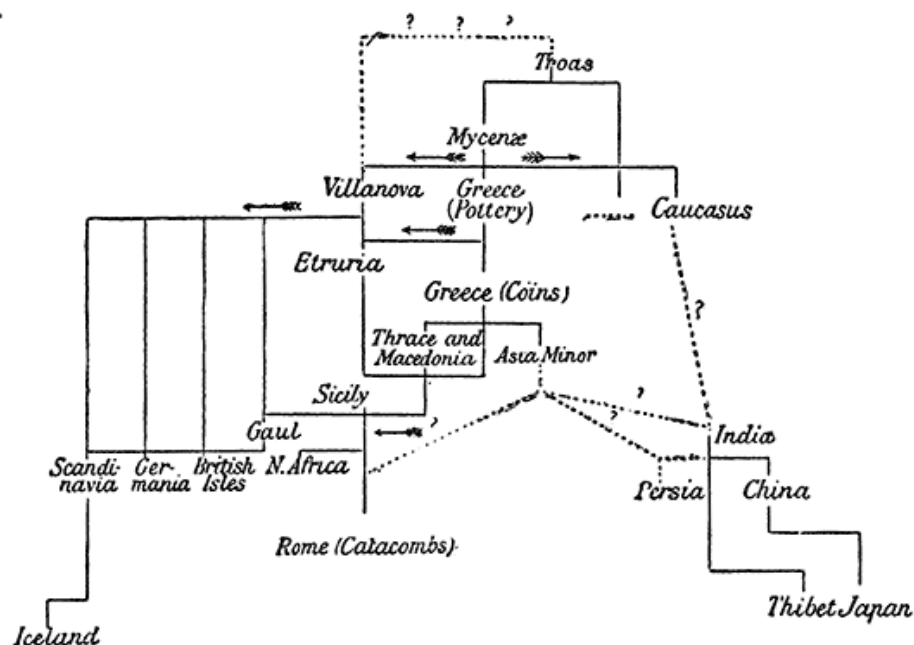
To III.

From II. B.C. to II. A.D.

To III. A.D.

From III to VIII.

To IX



Б. Психология символизма.

Синьор Дж. Ферреро[196] исследовал психологические законы символизма, используя этот термин в самом широком аспекте. После краткого изложения истории Филфота, которое в значительной степени заимствовано у графа Гoble д'Альвиеллы, он переходит к ее психологической интерпретации в следующих словах (стр. 148):

“Я полагаю, что этот символ движения солнца превратился в мистический символ именно потому, что это был метафорический символ. Значение пиктографического символа не может быть забыто, поскольку ощущение символа непосредственно вызывает образ или идею объекта; в этом случае не существует промежуточных состояний сознания, которые могут быть

устранены. Но когда речь идет о метафорическом символе, эти промежуточные состояния сознания существуют, поскольку символ должен быть интерпретирован, особенно если речь идет об очень несовершенном и грубом изображении, отношение которого к изображаемому объекту имеет малейшее значение. Фигура дерева непосредственно напоминает мне идею или образ дерева; но нарисованный круг с тремя или четырьмя опорами сам по себе непосредственно не наводит меня на мысль о точном представлении о движении солнца; по крайней мере, возможны различные интерпретации, и в любом случае должен быть оригинальный и независимый акт интерпретации. Значение символа, наконец, может быть познано только в том случае, если кто-то предпримет исследование индукции и интерпретации, или если кто-то свяжет с изучением символа воспоминание о объяснении, которое было дано, или об интерпретации, которую мы ранее открыли для себя.

Теперь это состояние сознания, которое служит для интерпретации символа, было бы необходимо, если бы символ креста служил потребностям существования, например, коммерции или политике; но поскольку это был религиозный символ, использование которого не менялось в зависимости от истинности и точности его интерпретации, очевидно, что это состояние сознания в долгосрочной перспективе стало бы бесполезным, и мозг избавился бы от него за короткое время. *Крестный крест* (филлот) был, подобно коленопреклонениям и другим имитационным символам церемониала, символом, используемым в связи с божеством; соответственно, та же причина, которая сделала бесполезным в церемониале состояние сознания, которое мы называли ψ , [197] сделала бесполезным состояние сознания, которое могло бы истолковать солнечное значение креста. Короче говоря, это был религиозный символ, используемый по отношению к Богу; как бы его ни толковали правильно или неправильно, молитва и другие умилования приводили к тому же результату; состояние сознания, служившее для его интерпретации, тогда не было необходимости, и мозг мало-помалу освобождался от этого. Когда это состояние сознания было устранено, было забыто, что крестное знамение символизировало солнце, потому что это был метафорический символ, слишком расплывчатый, чтобы прямо передать идею движения солнца.

“Когда состояние сознания, служившее для интерпретации рисунка, постепенно исчезло, все религиозные чувства, объектом которых было солнце и его культ, были обращены к кресту; вот почему он стал объектом столь глубокого почитания, при этом никто не знал его значения или происхождения; крест пожинает с выгодой наследие солнечного культа, символом которого он перестал быть, чтобы стать почти божеством сам по себе. Таким образом, крест стал мистическим символом, применение которого стало очень многочисленным и даже очень запутанным.

“Все это, я повторяю, всего лишь предположение, но оно может позволить нам утверждать, что, каким бы ни было происхождение креста, его эволюция, весьма вероятно, может быть объяснена только с точки зрения теории идеоэмоционального застоя”.

А. Обратите внимание на ментальную инертность.

Синьор Дж. Ферреро изучил то, что он называет “ментальной инертностью” и “законом наименьшего усилия” применительно к разуму, и он обнаружил, что в определенные моменты

ментальная операция может резко прекращаться; таким образом, он различает (1) *ментальную остановку*, (2) *эмоциональную остановку* и (3) *идеоэмоциональную остановку*.

(1) Первое связано с недостатком логики; например, когда впервые были введены машины, рабочие разбили машины, считая их причиной падения заработной платы и не зная о том факте, что изменившиеся условия были вызваны сложными экономическими условиями, а не машинами.

(2.) Аналогичный феномен имеет место в области эмоций. Эмоция не изолирована, это всегда одно из звеньев цепи. Эмоции всегда связаны с более или менее большим количеством образов или идей, которые их определяют. Но образ или идея вещи, которая должна определять эмоцию, иногда ослабевает или полностью исчезает; из этого следует, что эмоция, вместо того чтобы ассоциироваться с образом или идеей этой вещи, ассоциируется с символом, который представляет эту вещь; она останавливается на символе, вместо того чтобы проецироваться за пределы символа на представленную вещь.

Это *эмоциональный арест*. Общеизвестно, что в религии поклонение, которое следует воздавать Богу на небесах, часто ограничивается изображениями, представляющими божество, как, например, когда старейшины Израиля сказали: “Давайте перенесем к нам из Силома ковчег завета Господня, чтобы, когда он появится среди нас, он мог спасти нас от руки наших врагов ... и филистимляне испугались, ибо сказали: Бог пришел в стан”.^[198]

(3.) Существует еще третий психологический процесс, посредством которого возможно смешение символа и символизируемой вещи; это *идеоэмоциональный арест*. Анализируя психическое состояние человека, совершающего акты социального церемониала, этот автор приходит к выводу (стр. 133), что “каждому завершеному действию в духе человека соответствуют три состояния сознания, совершенно различные и связанные: —

- “1. Желание расположить мужчину к себе, в присутствии которого совершается церемониальный акт (α);
- “2. Идея о том, что церемониальный акт может служить этой цели (β);
- “3. Идея о том, что действие может служить этой цели, потому что проситель понимает, что тот, кто поставил себя в положение, когда он не в состоянии причинить вред, не может иметь никаких опасных намерений (γ).

“Психическое состояние тех, кто обращается с мольбами к богам, в этот первобытный период состояло из одних и тех же трех состояний сознания, совершенно различных, но взаимосвязанных:

- “1. Желание сделать божество благоприятным для себя (α);
- “2. Идея о том, что определенные действия или практики (молитвы, посещения и т.д. И т.п.) Приводят к этому результату (β);
- “3. Представление о причине, по которой эти действия обладают такой силой, то есть убежденность в том, что они соответствуют характеру, приписываемому божеству (γ).

“Очевидно, что если мы сравним ментальное состояние людей, которые находятся в гармонии с церемониальными обрядами в этот примитивный период церемониала, с ментальным состоянием цивилизованных людей, которые все еще соблюдают церемониальные,

социальные и религиозные правила, мы обнаружим, что в ментальном состоянии цивилизованных людей третье состояние сознания, то есть γ , было устранено. Фактически, мы заметили, что среди цивилизованных людей совершение церемониального действия определяется желанием оказать услугу или, по крайней мере, не оскорбить другого человека или Бога (α), а также идеей, что эти действия могут произвести этот эффект (β), не зная почему (то есть, что γ был устранен).

Мы видели, что по закону ментальной инерции состояние сознания — образ, идея, эмоция — не может длиться вечно после прекращения действия возбуждающей причины, поскольку состояние сознания - это преобразование энергии, и оно заканчивается, когда исчерпывается исходное количество силы.

“Только состояния сознания, которые, будучи необходимыми для нужд существования, сохраняются благодаря постоянному возбуждению, — будь это возбуждение простым и прямым или сложным и косвенным, — могут иметь кажущуюся вечную устойчивость; продолжительность бесполезных состояний сознания ограничена.

“Это верно для отдельных людей или групп людей. Каждому учреждению, каждому обычаю и т.д. в уме человека соответствует определенное количество связанных идей, которые в равной степени определили его рождение и трансформацию; но, согласно этому закону, в этой ассоциации идей должны сохраняться только те идеи, которые необходимы; остальные должны постепенно устраняться.

“Этот интересный психологический феномен *идеоэмоционального застоя* завершается глубоким изменением идей и чувств. Это изменяет идеи, поскольку вызывает то, что я назвал *ментальной остановкой*; фактически, из-за потери состояния сознания γ , формирование идей прекращается в точке β ; и разум довольствуется знанием того, что определенное действие произведет определенный эффект или выразит определенное чувство, не беспокоясь о причине, не ища объяснения. Это изменяет и, так сказать, вытесняет чувства, поскольку вызывает то, что я называю *эмоциональной остановкой*: фактически, когда теряется представление об истинном характере церемониального акта, акт больше не является признаком определенных сентиментальных наклонностей, но сам становится объектом почитания. Мы видим людей, которые уделяют внимание только церемониалу и пренебрегают чувствами, на которых он должен основываться ... они верят, что выполнили свои религиозные обязанности, даже если им не хватает любви и преданности, если они не пренебрегали церемониями. То же самое и с социальным церемониалом; для большинства людей социальный долг заключается не в лояльности, взаимной привязанности, духе справедливости по отношению к другим, а в соблюдении церемониала; и когда церемониальный кодекс не нарушается, они убеждены, что им не в чем себя упрекнуть. Это настоящий *эмоциональный арест*, поскольку чувства социального и религиозного долга, так сказать, останавливаются на полпути чисто внешних действий”.[199]

НАУЧНЫЙ МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА.

Есть два способа изучения искусства — эстетический и научный.

Первый рассматривает все проявления искусства с чисто субъективной точки зрения и классифицирует объекты в соответствии с определенными так называемыми “канонами искусства”. Это могут быть общепризнанные правила страны или расы, к которой принадлежит критик, и они могут даже иметь санкцию древности, или они могут быть вызваны особенностями потенциального наставника.

Критикуя искусство другой страны, следует помнить, что расовые тенденции могут привести к такому предубеждению, что будет очень трудно сочувственно относиться к иностранному искусству. Примером могут служить Западная Европа и Япония. Догматизм в эстетике абсурден, поскольку, в конце концов, эстетический смысл в значительной степени основан на личных симпатиях и антипатиях, и трудно понять, какое надежное основание может быть общим для большинства людей.

Изучение эстетики искусства вполне может быть оставлено профессиональным искусствоведам.

Теперь мы обратимся к более многообещающей области исследований и посмотрим, что можно получить от научного подхода к искусству. Это, естественно, делится на две категории: физические и биологические.

Я не знаю, много ли было сделано для создания физической основы для искусства. Приятные ощущения, которые могут вызывать линия, форма и цвет, несомненно, аналогичны ощущениям, вызываемым музыкальными звуками, но с той разницей, что последние вызываются упорядоченной последовательностью определенных вибраций, тогда как вибрации первых синхронны. Вполне возможно, что при анализе приятных ощущений, вызываемых любым произведением искусства, необходимо принимать во внимание не только характер этих вибраций, но и структуру человеческого глаза и индивидуальное уравнение. Эти замечания с необходимостью относятся только к формам вещей; их значение и вызываемые ими ощущения принадлежат области психологии.

I. Применение биологических выводов к конструкциям.

Однако в настоящее время нас интересует только биологическая трактовка искусства. Не стоит удивляться, если будет предпринята попытка рассматривать искусство как раздел биологии. Ибо разве искусство не обязательно связано с интеллектом? Разве интеллект не является функцией мозга? И разве мозг не состоит из какой-то формы протоплазмы? Таким образом, искусство является лишь одним из множества результатов деятельности протоплазмы. Если это верно, то искусство должно подчиняться тем же общим законам, которые действуют на все живые существа.

Фундаментальный закон биологии выражен в известном афоризме “*Omne vivum e vivo*” (“Все живое от жизни”). Вера в абиогенез, или самопроизвольное зарождение, как это происходит сейчас, полностью исчезла из биологического преподавания.

Изучая искусство дикарей, мы неизбежно приходим к аналогичному выводу. Внимательно изучив ряд рисунков, мы обнаруживаем, при условии, что серия достаточно обширна, что сложный или даже, казалось бы, простой рисунок является результатом длинной серии

вариаций от совершенно непохожего оригинала. Последнее в очень многих случаях может быть доказано как прямая копия или репрезентация естественного или искусственного объекта. Из этого ясно, что можно показать, что большое количество узоров являются естественным развитием реалистичного изображения реального объекта, а не мысленным творением художника.

Существуют определенные стили орнаментации, которые, во всяком случае, в частных случаях, вполне могут быть оригинальными, принимая это слово в его обычном смысле, такие, например, как зигзагообразные линии, перекрестная штриховка и так далее. Простая игра с любым орудием труда, способным оставить след на любой поверхности, могла бы натолкнуть на мысль о простейшем украшении самый дикий ум. Так могло быть, а могло и не быть, и в любом случае это полностью не поддается доказательству, и поэтому мы не должны заходить в нашей аналогии слишком далеко. Однако удивительно и, безусловно, очень важно, что происхождение стольких рисунков теперь можно определить, хотя их возраст неизвестен.

Поэтому не будет преувеличением сказать, что дикари не изобретают намеренно узоры; другими словами, художественное выражение является результатом уже существующего визуального впечатления.

Большая трудность возникает, когда мы применяем это утверждение к сообществам более высокой культуры; но нет никаких оснований полагать, что у варварских рас дело обстоит иначе, чем у более диких.

Когда мы обращаемся к высокоразвитым людям, проблема становится практически неразрешимой. Люди часто намеренно “изобретают” узоры и воображают, что такие узоры действительно оригинальны. Невозможно доказать, видел ли художник когда-либо подобный узор или, по крайней мере, элементы, из которых состоит его рисунок. Очень трудно представить, что последнее не так. Все, что мы можем сделать, это вернуться к простым условиям, и мы уже видели, что из этого получается.

Этот аргумент подкрепляется тем фактом, что те, кто желает “изобрести” новые конструкции, так часто прибегают к объективной помощи. Студентам наших художественных школ преподается изучение природных форм, особенно растений. Им приходится манипулировать не только растением в целом, но и препарировать цветок, причем учитываются даже такие детали, как поперечное сечение семенной коробочки. Разумный отбор и отбраковка, а также разумная группировка могут привести к появлению бесконечного количества дизайнов и паттернов.

Часто используются дополнительные механические приспособления, а циркули и другие чертежные инструменты используются, возможно, так же часто, на случай получения или предложения приятной комбинации, как и для выработки какой-то определенной идеи. Хорошо известные японские книги по выкройкам представляют собой хороший зарубежный пример этого метода.

Инструкторы не обошли вниманием такие оптические приспособления, как калейдоскоп или аналогичный прибор для изготовления рисунков.

Как только начинается проектирование, будь то простейшая геометрическая форма или изображение определенного объекта, его последующая судьба подвержена превратностям, очень похожим на те, которые сопровождают существование любого организма.

Организмы имеют потомство, которое одновременно напоминает своих родителей и отличается от них.

Это самый распространенный опыт, с которым можно столкнуться при изучении орнамента; определенные простые узоры, из-за их простоты, могут повторяться бесконечно, и это без заметных изменений. Подобно простым химическим соединениям, они стабильны, потому что в них мало сочетающихся элементов, и они хорошо связаны друг с другом.

С другой стороны, чем сложнее исходная идея, тем больше возможностей для вариаций, фактически вариации неизбежны. Точно так же, как у высоконестабильных молекул, составляющих протоплазму, практически нет альтернативы, кроме как для осуществления метаболизма.

Ни в коем случае у нас нет серии конструкций, которые, как известно, были бы, так сказать, генетически связаны. Мы не можем сказать, что это была копия той, а та - какой-то другой известной формы и так далее. В палеонтологии этого тоже нет. Изучающий последнюю науку собирает вместе как можно больше образцов из разных геологических горизонтов и, обнаружив, что формы более позднего отложения напоминают формы более ранней формации, но с небольшими отличиями, он не без оснований заключает, что первые произошли от последней и что различия в видах следует объяснять фиксацией и выделением вариаций, которые обычно встречаются у представителей одного семейства.

Биолог, признавая огромную важность теории эволюции, теперь выращивает поколение за поколением животных, чтобы увидеть, насколько реальный опыт подтвердит теоретические выводы, и благодаря этому накапливаются определенные факты. Заслуга первого применения этого принципа к искусству принадлежит генералу Питту-Риверсу. Он отдал определенный рисунок кому-то (А) для копирования; его рисунок был отправлен другому лицу (Б) для копирования, этот экземпляр был передан третьему лицу (В) и так далее, при этом у каждого переписчика перед глазами было только исполнение предыдущего человека. В каждом случае возникают новые вариации в соответствии с большим или меньшим мастерством художника в подражании. Генерал собрал несколько очень любопытных примеров серий такого рода.

Мистер Х. Бальфур, [200] следуя этому предложению, описывает, как он начал аналогичный эксперимент. Он говорит: "Мой оригинальный рисунок, изображающий улитку, ползущую по веточке, был роздан разным людям для копирования, как я описал. В серии из двенадцати-пятнадцати полученных таким образом копий панцирь улитки постепенно покидает улитку и становится своего рода выступом на веточке, и, наконец, рисунок переворачивается с ног на голову; художники на этом этапе убеждены, что эскиз предназначен для изображения птицы, поскольку "рожки" улитки превратились в раздвоенный хвост птицы. Видно, что крайности серии абсолютно непохожи друг на друга, но ни в коем случае никакие два соседних наброска не являются сильно непохожими".

К сожалению, в примерах, приведенных на предыдущих страницах этой книги, как и в примерах, представленных другими авторами, мы не в состоянии определенно утверждать, что один конкретный дизайн генетически связан с другим. С такой же трудностью мы сталкиваемся в

палеонтологии; но невозможность абсолютного доказательства не ослабляет убедительных предполагаемых свидетельств в ее пользу.

Мы также сталкиваемся лицом к лицу с другой интересной зоологической параллелью, а именно с сосуществованием примитивных, промежуточных и поздних типов. В зоологии не всегда легко предложить объяснения, почему одни формы должны сохраняться, а другие исчезать, но эти трудности не являются аргументом против того, что эволюция произошла. Среди диких народов мы часто обнаруживаем удивительное количество промежуточных стадий, но одно объяснение уже готово. Оригинал обычно всегда перед ними, и все этапы эволюции дизайна носят декоративный характер; все они достаточно “приспособлены”, чтобы выжить, и большинство из них может сохраняться неопределенное время. В животном мире небольшие изменения в окружающей среде могут оказывать далеко идущие последствия на организмы, и величайшим чудом является их постоянство, а не смена типа.

В зоологии выясняется, что более сложные животные или, возможно, скорее, более сложные члены группы различаются сильнее, чем более простые. Было бы интересно выяснить, происходит ли то же самое в шаблонах. Я склонен думать, что это имеет место в очень общем случае. Увеличение вариативности происходит потому, что появляется больше материала для варьирования. Следующий шаг - определить, в каком направлении развиваются вариации.

Разработка может происходить (1) с общей тенденцией к усложнению, или (2) к упрощению, или (3) эти два фактора могут совпадать. То есть может иметь место (1) восходящая или специализирующая эволюция, или (2) дегенерация, или (3) отбор, который подразумевает частичное устранение и специализацию выбранных деталей.

(1) Представлено не так много примеров эволюции конкретного мотива в целом; как правило, одна его часть уменьшается, а другая увеличивается. То, что можно назвать симметричной эволюцией, обязательно должно происходить редко. Примером может служить постепенное превращение рыболовного крючка в украшение в Торресовом проливе (стр. 76, рис.44).

Иногда можно встретить примеры значительной частичной сложности без ухудшения остальной части.

(2) Упрощение оригинальных типов - чрезвычайно распространенное явление в декоративно-прикладном искусстве. Это часто производило впечатление на тех, кто интересовался ремеслами дикарей. В дополнение к многочисленным примерам, которые я собрал в этой книге, мне достаточно сослаться на первые наблюдения сэра Джона Эванса в 1849 году в его хорошо известном исследовании[201] о вырождении, которое произошло при галльском и британском копировании золотых монет Филиппа II Македонского. Позже,[202] он говорит: “по-видимому, более или менее устойчивыми стали те разновидности, которые в ‘борьбе за существование’ продемонстрировали преимущества по сравнению с нынешней формой в их отношении к внешним условиям. Но в череде типов этих британских монет требования, которым должны были соответствовать новые типы, чтобы стать в определенной степени устойчивыми, заключались, во-первых, в легкости имитации и, во-вторых, в симметрии формы. Естественные инстинкты нецивилизованного человека, по-видимому, приводят к принятию простых, но симметричных форм орнамента, в то время как на всех этапах развития культуры избавление от неприятностей является объектом всеобщего вождения.[203] Сведение сложного и художественного рисунка к симметричной фигуре простого исполнения было целью каждого

последующего гравера штампов для этих монет, хотя, вероятно, сами они не подозревали о какой-либо неоправданной экономии усилий с их стороны или о результатах, которые из этого вытекали ”.

Хотя вырождение так часто встречается в истории декоративного искусства, не следует предполагать, что так должно быть всегда; о каждой серии следует судить независимо. Обычно обнаруживается, что более ранние изображения глиптического искусства были грубыми и весьма условными, но они становились более реалистичными по мере того, как художники лучше владели своим материалом, и, возможно, в то же время изготовители или покупатели постепенно привыкали предпочитать большую правду природе.

(3) Третий вариант на сегодняшний день является наиболее распространенным. Типичные примеры можно встретить в богатой области декоративного искусства Папуасского залива. Рис. 13, стр. 36, послужит примером: здесь каждая звездообразная фигура представляет собой остатки двух человеческих лиц; глазное пятно представляет собой слияние двух пар глаз, боковые угловые линии представляют собой складки на щеках, а изогнутые линии рядом с ними - нижние ресницы каждого лица, и больше от лиц ничего не сохранилось.

Было бы абсурдно пытаться поставить эволюцию декоративного искусства в один ряд с эволюцией животных, поскольку существуют определенные формы искусства, которым нет аналогов в зоологии. Например, в узорах двумя существенными элементами являются симметрия и повторение; последнее затрагивает не только весь дизайн в целом, но и его отдельные части. Таким образом, если на ранней стадии реалистичного дизайна есть пустая область, то вакансия обычно заполняется повторением той детали всего дизайна, которая находится ближе всего к ней. Например, узор в виде завитков в районе Массим в Британской Новой Гвинее происходит, как мы уже видели, от последовательного повторения птичьей головы. В простейших формах этого узора есть пустые треугольные области, но они обычно заполняются серией серповидных линий (рис. 26), которые являются повторениями кривой, ограничивающей основание каждого треугольника. В районе Элема рисунки имеют растущую тенденцию к угловатости, поэтому, аналогичным образом, области, незанятые основным рисунком, очень часто заполняются шевронами, как на рис. 16.

Возражение против такого подхода к искусству может заключаться в том, что украшенные предметы, какой бы ни была их природа, неодушевлены, что это всего лишь куски дерева или камня и что поэтому их нельзя сравнивать с живыми существами. Совершенно очевидно, что этнологические объекты не могут измениться сами или развиваться во что-либо другое. С другой стороны, хотя животные и живы, они также не обладают волевой способностью изменять себя и не могут развиваться в каком-либо направлении. Они почти так же пассивны, как сфабрикованные объекты.

Небольшие изменения, которые могут произойти во взрослом состоянии животного (я намеренно исключаю все изменения, происходящие во время развития), происходят из-за сил, действующих на животное, и на которые животное более или менее реагирует; они не вызваны самим собой. Зоологические и этнологические образцы в этом отношении находятся в совершенно одинаковом положении.

Направление, которое принимает эволюция, ведет ли она к появлению более высокочувствительных существ или к дегенерации, относится только к потомству, а не к их

родителям, ближайшим или отдаленным. Со стороны определенной группы животных не предпринимается сознательных и длительных усилий по эволюции в определенном направлении, это последнее ограничено окружающей средой. Таким образом, получается, что сознание не имеет никакого отношения к эволюции ни животного, ни паттерна. Потомство животного более или менее отличается от родительского точно так же, как различаются копии образцов, и оба они одинаково подвержены внешнему отбору. Если этот отбор продолжается достаточно долго в одном общем направлении, устанавливается отчетливая и невозвратная вариация, и так до бесконечности.

Нельзя упускать из виду одно различие между эволюцией животных и эволюцией паттернов: в первом случае выживание наиболее приспособленных, по-видимому, происходит главным образом за счет устранения наиболее неприспособленных, тогда как во втором имеет место определенная степень сознательного отбора.

Можно привести еще один аргумент против этой точки зрения, исходя из того, что какой бы бессознательной ни была эволюция низших животных, с человеком дело обстоит совсем иначе. Он сознателен и может управлять своей собственной эволюцией. Во-первых, “Может ли он это сделать?” и, во-вторых, “Сделал ли он это?” Сначала давайте посмотрим, что произошло.

Я полагаю, что это одно из наиболее устоявшихся исторических учений о том, что эволюция нации не направлялась сознательно личностями, ее составляющими. Несколько человек, возможно, пытались направлять политический курс или корректировать его внешнюю политику; но их усилия тщетны, если их не поддерживает сам народ, а роскошь жизни большинства, распушенность их морали или какой-либо другой безответственный фактор могут полностью свести на нет индивидуальные усилия. Нации в целом слепо добивались своего собственного спасения или гибели точно так же, как группа животных, живших в геологические времена, могла дожить до наших дней или вымереть.

Сущностный консерватизм человеческого разума - факт первостепенной важности. Дикари, дети и менее разумные представители цивилизованных рас схожи в этом отношении. Это давно признано, и то, что “нет ничего нового под солнцем”, является часто повторяемым, широко признанным трюизмом. Насколько редки перемены, настолько медленен и прогресс. Только счастливое совпадение определенных комбинаций действует как стимулятор вариативности, но, по-видимому, это имеет все возрастающую тенденцию происходить. Чем более дикая раса, тем, как правило, она консервативнее.

Точно так же, как тенденция к изменчивости с необходимостью является постоянно возрастающим фактором в эволюции животных, то же самое происходит и с человеком, и пропорционально в большей степени по мере того, как он поднимается над уровнем животного. Увеличение сложности приводит к той нестабильности, которая является матерью изменчивости.

Вышеупомянутые утверждения являются всего лишь выражением фактов, известных всем. Вероятно, будет признано, что у менее цивилизованных народов их эволюция, возможно, не направлялась ими самими; но с увеличением сложности возрастает умственная мощь, и можно утверждать, что это может, так сказать, взять верх; но я осмелился бы спросить, много ли свидетельств в поддержку этой точки зрения? Разум человека, как и его тело, подвержен

обычным операциям Вселенной, его индивидуальность скорее кажущаяся, чем реальная, и точно так же, как человек может перемещаться взад и вперед по поверхности земли, но в то же время путешественник и прикованный к постели человек вращаются вокруг земной оси с одинаковой скоростью и одинаково катятся вместе с земным шаром в пространстве, так и разум не может убежать от сил, действующих на тело.

Некоторые считают, что в истории организмов были периоды, когда эволюция происходила более быстрыми темпами, чем в другие времена; возможно, это было связано с более широкой изменчивостью, которая, опять же, могла быть частично вызвана изменениями в окружающей среде. Нет никаких оснований полагать, что вариации (которые являются материалом, делающим возможной эволюцию) происходят единообразно. Нет необходимости далее касаться этих еще не решенных проблем биологии; во всяком случае, мы обнаруживаем, что эволюция декоративного искусства была скачкообразной или прерывистой, что были периоды затишья и активности. Я уже высказывал предположение, что изоляция народа и единообразие в его существовании ведут к застою в искусстве, и что общение с другими народами, будь то посредством торговли, войны или миграции, служит стимулом к художественному самовыражению.

Возвращаясь к нашему более непосредственному предмету, сознание цели имеет крайне мало общего с эволюцией человека, равно как и с эволюцией моделей поведения у примитивных народов.

Выбор одного дизайна вместо другого или определенной части дизайна - это сознательный акт, но, вероятно, в подавляющем большинстве случаев неразумный. И выбор ограничен этим индивидуальным объектом. Немыслимо, чтобы дикарь копировал или адаптировал определенный дизайн, потому что он обещает превратиться в более приятный узор. Хотя существует определенная степень сознательного отбора, вариативность любого дизайна в целом является совершенно неуправляемой операцией с точки зрения интеллекта человеческих единиц.

II. Географическое распределение животных и промышленных образцов.

Нет более увлекательной части изучения биологии, чем та, которая имеет дело с географическим распределением организмов, особенно когда ее изучает такой мастер, как Альфред Рассел Уоллес. Географическое распространение искусства пока еще не исследовано, но при тщательном и умелом обращении мы можем ожидать, что оно даст результаты, не менее интересные, чем распределение животных. Нет необходимости указывать, что этот предмет особенно сложен, но, как сказал Джон Рэй двести лет назад об изучении естественной истории, “многое можно было бы сделать, если бы мы только старались, и нет ничего непреодолимого для усилий и терпения”.

Не будет лишним указать здесь общие направления, по которым можно с пользой провести такое исследование, руководствуясь в этом вопросе опытом зоологов.

Общеизвестно, что животные неравномерно разбросаны по земному шару. Отсутствие всех наземных млекопитающих и змей в Новой Зеландии; появление однопроходных только в Австралии и Новой Гвинее; то, что американские опоссумы - единственные сумчатые,

обитающие в Австралии и на нескольких прилегающих островах; отсутствие медведей в Африке и лемуру в Америке - вот лишь несколько из множества рассматриваемых примеров.

Сведя в таблицу жителей разных стран, последние могут быть сгруппированы в соответствии с их животными, и таким образом зоологи сформировали зоологические регионы, которые в дальнейшем могут быть разделены на субрегионы или провинции. Все такие подразделения характеризуются (1) своими характерными животными, (2) своими особыми животными и (3) отсутствием определенных групп животных. Отрицательный персонаж в данном случае, пожалуй, самый ценный.

Организмы могут быть грубо распределены по зонам, соответствующим климату, которые могут быть горизонтальными и в значительной степени зависеть от широты, или вертикальными и напрямую зависеть от высоты, которая, однако, варьируется в зависимости от широты. Такой вид распределения гораздо сильнее проявляется у растений, чем у животных.

Кроме того, существует явление, известное как “прерывистое распределение”, которое имеет огромное значение. Например, тапиры встречаются только в Центральной Америке и на Малайском архипелаге, группа верблюдов - в Южной Америке и пустынях Азии, группа страусов - в Южной Америке, Африке, Австралии, Новой Гвинее и Новой Зеландии. Нет необходимости множить примеры. Объяснение достаточно простое. Тапиры являются представителями древних обобщенных копытных раннего третичного периода, которые ранее обитали в северном полушарии, но с тех пор были истреблены в регионе своего происхождения и численности и сохранились только в двух крайних точках своего старого ареала. Предковые верблюды распространены в третичном слое Северной Америки; одна группа продвинулась на юг и, обнаружив, что конкуренция на плато Южной Америки менее остра, смогла развиваться в лам, альпак и так далее. Другая группа была модифицирована таким образом, что существовала в пустынях Азии, в то время как менее специализированные формы в промежуточных странах вымерли. Тот же общий аргумент применим к группе страусиных, и у реи в Южной Америке, страуса в Африке, казуара в Новой Гвинее, эму в Австралии, миниатюрного аптерикса и гигантского вымершего моа в Новой Зеландии мы имеем, так сказать, останки чрезвычайно древней группы птиц, другие представители которой были истреблены в промежуточных районах.

С другой стороны, могут существовать так называемые “локальные типы и разновидности”, формы, которые лишь незначительно отличаются от характерного или “центрального” типа вида и которые ограничены особыми регионами. Например, на острове недалеко от материка часто встречаются так называемые “островные разновидности”, а на архипелаге часто бывает, что каждый остров характеризуется наличием своих особых разновидностей и даже особых видов. Изолированные географические объекты, такие как возвышающиеся и отделенные друг от друга горы, могут иметь то, что в равной степени можно назвать “островной фауной”, или, опять же, различные долины горной цепи могут иметь заметные фаунистические различия.

Причину этого далеко искать не нужно. Эти разновидности отличаются от других лишь тем, что они усилены местными условиями и изоляцией. Вариации более распространены, чем обычно предполагается, но при условии свободы общения на обширной территории и стабильности окружающей среды вероятность возникновения экстремальных вариаций меньше, и, более того, именно средний организм является наиболее стабильным. Таким образом, поддерживается довольно постоянный средний уровень. Изоляция части такой однородной

популяции приводит к появлению новых факторов, и изолированные особи, как правило, достигают состояния устойчивого равновесия, которое по необходимости должно отличаться от состояния родительской ветви.

Колонии, вероятно, редко встречаются в зоологическом мире. Под этим я подразумеваю внезапное заселение местности животным, новым для этой части страны. Примером того, как это может происходить, являются спорадические вылазки в Европу рябчика Палласа. Следует помнить, что несколько лет назад в Европе появилось большое количество этой сибирской птицы. Подобные вторжения были зафиксированы за последние годы.

Предполагая, что условия были благоприятными, куропатка вполне могла обосноваться в одной или нескольких местностях, а затем образовать колонии в истинном смысле этого термина. Человек постоянно создает искусственные колонии: посмотрите на кроликов в Австралии и фазанов в Англии.

Расселение животных вызвано благоприятными физическими условиями или несущей силой ветров и течений. Изоляция животных также вызвана аналогичным образом; ветры и течения могут быть такого направления, чтобы препятствовать миграции, а физические особенности в противном случае могут быть неблагоприятными для расселения.

Теперь мы должны применить эти общие замечания к области искусства и посмотреть, насколько далеко можно зайти в подобных выводах.

Выводы синтетического зоолога, изучающего проблемы зоогеографии, как ее иногда называют, полностью зависят от утомительной работы аналитического или систематического зоолога. Общие выводы ничего не стоят, если данные, на которых они основаны, ненадежны; следовательно, точная идентификация фауны той или иной страны является абсолютно необходимой предпосылкой для любого теоретизирования о ее родстве.

Это самоочевидное утверждение в равной степени применимо и к географическому распространению видов искусства. Прежде всего необходимо определить точную природу любого данного рисунка. Я часто обращал внимание на опасность, заключающуюся в предположении, что сходство - это идентичность, и наиболее поучительный пример этого демонстрируется в группе ладовых узоров и связанных с ними узорах прокрутки. Примеры могли бы быть умножены, если бы это было необходимо. Одна из главных целей настоящего тома - подчеркнуть этот факт и продемонстрировать, что значение дизайна, то есть то, чем он является на самом деле, может быть установлено только путем исчерпывающего изучения того конкретного региона, где он встречается или откуда был получен. Анализ должен предшествовать синтезу. Это еще не было предпринято в достаточно широком масштабе, и поэтому в настоящее время невозможно сделать широкие обобщения.

Искусство зависит от двух основных факторов — (1) солидарности человеческой расы и (2) этнической специфики. Именно крайняя трудность проведения различия между этими двумя факторами затрудняет сравнительное изучение обычаев и верований.

Второму из них мы обязаны, например, эволюцией различных форм ладового и завиткового рисунка, а первому из них - их повсеместным сохранением в виде узоров.

Трудно избежать ожидания, что какие бы художественные области ни были определены в будущем, в конечном итоге они окажутся связанными с расовыми разделениями.

Возможно, можно определить определенные стадии художественной эволюции, через которые прошло художественное развитие всех наиболее культурных людей. Эти этапы, если они будут установлены, являются иллюстрациями солидарности человечества, но точный уровень, которого достигло искусство конкретной страны или района, или направление, которое оно приняло (независимо от стадии развития), являются этническими особенностями.

Прежде чем можно будет составить карту географического распределения произведений искусства, необходимо будет точно определить различные художественные выражения и провести различие между рисунками, которые, хотя и кажутся похожими, в корне отличаются друг от друга. Только тогда будет возможно определить, распространены ли конкретные образцы по всему миру из-за сущностной идентичности человеческого мышления, или же они на самом деле не являются различными образцами, которые допускают группировку в определенные регионы, имеющие более или менее этническую ценность.

Недостаточно пытаться быстро решить эту проблему, предполагая, что художественные и этнические границы совпадают. Мое изучение папуасского искусства показывает, что художественное выражение народа более тонкое, чем характеры, обычно используемые этнологами, и что, в то время как физический антрополог в настоящее время едва может различать уроженцев смежных районов, их искусство сразу наводит на мысль о различиях, и тогда следует обратиться к физическому антропологу за более тщательным исследованием.

С другой стороны, нет сомнений в том, что в некоторых странах искусство более единообразно, особенно в странах, которые долгое время были цивилизованными.

В Австралии искусство кажется очень однородным, возможно, это связано главным образом с тем фактом, что австралийцы, хотя и подразделяются на многочисленные племена, тем не менее являются очень однородным народом.^[204] Это правда, что некоторые антропологи пытались выделить примитивные подразделения среди этих людей; но эти попытки еще не были полностью обоснованы, и пока не проводилось никаких исследований относительно того, подтверждают ли эти выводы искусство и ремесла австралийцев. Еще один фактор единообразия австралийского искусства проистекает из того факта, что все австралийцы находятся практически на одном уровне эволюции. Единообразие условий жизни и окружающей среды порождает единообразие в искусстве.

Этот последний факт может объяснить общее сходство в художественном обращении, которое могут демонстрировать еще более разные народы, живущие в очень похожих условиях; их этническая особенность может быть нивелирована однообразием окружающей среды.

Наконец, единообразие можно достичь, как и в большинстве современных цивилизованных стран, путем постоянного и быстрого общения между народами. Именно это условие, наряду с определенной стабильностью окружающей среды, способствует единообразию и закреплению видов в животном мире.

Я склонен верить в этническое чувство к искусству, но предстоит проделать гораздо больше работы, чтобы установить это как факт. В нашем детальном изучении декоративного искусства Британской Новой Гвинеи мы обнаруживаем внезапную и очень характерную перемену в

папуасском искусстве, когда приезжаем в район Массим. Характерный папуасский орнамент с помощью прямых линий и углов внезапно уступает место разнообразным завиткам и петлям, прямые линии, за исключением ограничивающих узор, встречаются редко, а углы встречаются реже, чем изогнутые линии в других частях Новой Гвинеи. *Фация* стиля оформления в точности противоположна. Это, несомненно, имеет более глубокое значение, чем племенные различия, и именно осознание этого факта впервые привело меня к изучению искусства Новой Гвинеи. Объяснение, которое пришло мне в голову, было тем, которое подтвердило последующее расследование, а именно, что это одно из проявлений влияния иностранной расы на папуасов рассматриваемого региона. Профессор Э. Т. Хами собрал многочисленные факты в поддержку этой точки зрения в хорошей статье ("Этюд о папуасах из Мер д'Антраксто", "Этнографическое обозрение", vii., 1888, стр. 503-519), на которую я уже ссылался.

Итак, исходя из имеющихся свидетельств, мы можем утверждать, что орнамент коренных жителей Новой Гвинеи в основном состоит из прямых линий и углов. Характерная резьба нидерландской Новой Гвинеи — особенно в заливе Гелвинк — явно связана с иностранным влиянием. То же самое, как мы только что видели, относится и к противоположному углу Новой Гвинеи. Будущие исследования должны определить масштабы и географическую протяженность аналогичных воздействий в этих частях Новой Гвинеи, а также распространить это направление исследований на другие части мира.

Стремясь создать художественные провинции, мы должны отметить (1) характерные формы и узоры, (2) те, которые характерны для данного района, и (3) недостатки.

Приведу примеры: (1) белый лотос (*Nymphaea lotus*) столь же решительно характерен для декоративного искусства Древнего Египта, как птица—фрегат для декоративного искусства Соломоновых островов или района Массим Британской Новой Гвинеи; но они не являются специфическими для этих районов, поскольку мотивы как лотоса, так и птицы-фрегата распространяются за пределы названных регионов.

(2) Использование в высшей степени конвенционализированных и дегенеративных человеческих фигур для покрытия сравнительно больших площадей, насколько мне известно, характерно для группы Херви, [205] как и использование папоротников, созданных природой на тапа на некоторых островах Полинезии.

(3) Отсутствие птицы-фрегата в качестве декоративного мотива на большей части Британской Новой Гвинеи является столь же важным фактом, как и ее присутствие в сравнительно небольшом районе. Отсутствие завитков и практически сигмовидных линий в проливах Торреса и Даудай и на большей части Центрального района Британской Новой Гвинеи столь же важно, как их появление в районе Массим; или их полное отсутствие в Восточной Полинезии с их преобладанием в Новой Зеландии.

То, что известно как зональное распределение организмов, встречается в антропологии только тогда, когда район населен разными народами, живущими концентрически друг к другу. Такие, например, как негритто, которые населяют центр полуострова Моллаккан или центр некоторых островов Малайского архипелага и окружены малайскими народами; здесь мы имеем, так сказать, ядро одного вида декоративного искусства, окруженного другим типом.

Неравномерное распределение имеет место как в искусстве, так и в зоологии, и решение каждой проблемы должно быть предпринято с научной точки зрения.

Хороший пример такой проблемы можно найти в распределении шаблонов ладов и прокрутки, на которые я часто ссылался. Необходимо дальнейшее изучение, прежде чем мы сможем определенно сказать, был ли данный рисунок ладов или меандров развится независимо или же он распространился откуда-то еще. В нашем исследовании проблема сложнее, чем в зоологии, поскольку множественное происхождение данного рисунка или паттерна всегда возможно и часто вероятно, тогда как неизвестно, что это происходит у одного вида животных. Неравномерность распространения в этнографии может означать либо то, что форма имеет множественное происхождение, либо то, что она мигрировала, не закрепившись в промежуточных районах, либо то, что она исчезла из этих районов.

Очевидно, что каждый образец или набор образцов в первую очередь должен быть отдельно изучен на ограниченной территории, чтобы определить, имеет ли он местное или иностранное происхождение. Случайного применения общих принципов будет недостаточно, поскольку возможно, что в определенных случаях образец может быть, по-видимому, довольно равномерно распределен по определенной площади, и на первый взгляд может возникнуть соблазн рассматривать это как случай равномерного распределения, тогда как при более тщательном рассмотрении может оказаться, что образцы являются аналогами, а не гомологами, что они распространились из разных центров происхождения, и, таким образом, кажущаяся однородность распределения может быть по существу недействительной. Я подозреваю, что это в значительной степени относится к узорам меандра и прокрутки.

Мы часто обнаруживаем, что определенный тип декора используется на определенной территории, но в пределах этого района существует несколько различных разновидностей. Студенты, обучающиеся дома, обычно сталкиваются с большими трудностями при изучении этой проблемы из-за очень несовершенного и неудовлетворительного способа, которым коллекционеры маркируют предметы. В своих мемуарах о декоративном искусстве Британской Новой Гвинеи я попытался описать местные разновидности как по форме, так и по оформлению известковых лопаток в районе Масим. Согласно имеющимся в моем распоряжении материалам, действительно кажется, что определенные типы характерны для определенных групп островов, если не являются их особенностью. Более или менее полной изоляции племен или народностей, обусловленной географическими условиями или межплеменными войнами, достаточно для объяснения местных типов и островных разновидностей, даже когда все люди принадлежат к одной группе. Если это смешанная раса, то вероятность возникновения вариаций гораздо выше, чем если бы это была чистая раса или народ, ставший однородным в результате длительной изоляции.

Однако местные виды могут быть обусловлены присутствием колонии из другого района. Есть многочисленные примеры этого в Меланезии, куда колонии полинезийцев прибыли из более восточных островных групп Океании, и, как я уже указывал, в Британской Новой Гвинее есть меланезийские колонии. Используя геологический термин, это этнологические выбросы.

Поскольку украшенные предметы должны переноситься человеком, средства для их распространения и барьеры, препятствующие этому, те же, что и при человеческих миграциях; но есть одно отличие. Куда бы ни направлялись люди, мы можем предположить, что они несут с собой свои художественные усилия и склонности, но украшенные предметы могут переноситься

дальше, чем фактическое расстояние, пройденное производителем, или даже чем признанный посредник или торговец.

Это подводит нас к очень важному аспекту предмета, а именно к вопросу о торговых путях. Торговые пути - это культурные маршруты, и для того, чтобы оценить историю культуры, необходимо знать направления, в которых она развивалась. Пока у нас не будет более полных знаний о древних торговых путях Европы, мы не сможем восстановить историю доисторической Европы. Информация для этого быстро накапливается, и для краткого изложения нашей информации я бы отсылал читателя к книге мистера Джорджа Коффи “Происхождение доисторического орнамента в Ирландии”.^[206] Я бы подкрепил свою позицию следующими цитатами из графа Гобле д'Альвиеллы:

“Каким бы ни было сходство формы и даже значения между двумя символическими фигурами разного происхождения, прежде чем утверждать об их родстве, уместно показать вероятность или, по крайней мере, возможность международных отношений, которые служили бы средством передвижения. После того, как этот момент был устранен, остается выяснить, кто был дающим, а кто получателем.”^[207]

Начинаем ли мы с Японии, Греции, Индии или даже с Ливии, Этрурии или Галлии, мы всегда после многих остановок приходим к двум великим центрам распространения искусства, частично несводимым друг к другу, Египту и Халдее - с той разницей, что ближе к восьмому веку до нашей эры Месопотамия брала уроки у Египта, в то время как Египет мало что узнал ни о какой другой стране.^[208] Символы не только следовали тем же путям, что и чисто декоративные схемы, но и передавались тем же способом, в те же периоды и почти в той же пропорции. Что касается символов, равно как и художественных изделий, то мы повсюду находим, рядом с аборигенными типами, залежи мощного течения, которое берет свое более или менее отдаленное начало в символике берегов Евфрата или Нила. Одним словом, два класса заимствований объединены до такой степени, что при написании истории искусства мы в значительной степени пишем историю символов или, по крайней мере, их миграции ”.^[209]

Эти цитаты из графа Гобле д'Альвиеллы излагают правильный метод изучения символов. Он указывает, как я снова и снова настаивал в отношении образцов, что простое сходство не должно приниматься за идентичность; прежде чем два похожих символа в разных странах можно будет рассматривать как один и тот же символ, должно быть доказано, что между этими странами имело место прямое или косвенное общение. Отсюда первостепенная важность изучения торговых путей, поскольку это также культурные маршруты, а узоры и символы - это обломки влияний, которые протекают по ним.

Тогда мы можем выделить несколько основных факторов, которые могут повлиять на распространение дизайнов— (1) скопление людей; (2) основание организованных или пришлых колоний; (3) набеги армий; (4) общий дрейф, который настолько незначителен, что едва заметен; и (5) торговля, которая обычно протекает по определенным маршрутам, и именно по ним обычно следуют армии.

При работе с торговыми путями необходимо соблюдать осторожность. В то время как украшенные предметы проходят вдоль них и распределяются повсюду, из этого не всегда обязательно следует, что сам орнамент натурализован. Вполне вероятно, что во многих случаях определенный стиль оформления ассоциируется с определенным видом объекта, и людям

может не прийти в голову перенести этот декоративный стиль на другие объекты, или, во всяком случае, процесс, несомненно, будет медленным.

Одна из очень веских причин заключается в том, что предметы местного производства уже украшены, тип орнамента ассоциируется с типом объекта, и чувство ожидания требует для своего удовлетворения, чтобы так продолжалось и впредь.

Опять же, мы знаем, что большинство людей не ценят новые дизайны или модели. Они ничего о них не знают, у них нет никаких ассоциаций с ними, они не проявляют к ним интереса. Другими словами, натурализация экзотики может занять много времени.

Примером этого является Британская Новая Гвинея. Большие ежегодные торговые походы между племенами моту и Персидского залива, насколько мне известно, не оказали ни малейшего влияния на искусство двух народов; ни в технике, ни в рисунках я не видел ни одного предмета, который указывал бы на заимствование. Я считаю это веским аргументом в пользу ценности искусства в этнологических исследованиях.

III. Общие замечания по методу исследования.

На предыдущих страницах я попытался сформулировать и проиллюстрировать некоторые принципы, лежащие в основе эволюции декоративного искусства. Тема настолько обширна, что было бы невозможно адекватно с ней разобраться, если бы ей не была посвящена серия мемуаров. Здесь, однако, меня больше интересовал метод исследования; я не пытался серьезно исследовать хотя бы один отдел, и на различные отрасли предмета были либо просто намекнуты, либо полностью обойдены вниманием.

Во всех исследованиях правильный метод имеет фундаментальное значение, и при попытке понять значение декоративного искусства, как и в других вопросах, небольшое отклонение от правильного метода процедуры может увести человека далеко от истины. Нет ничего легче, чем быть сбитым с толку поверхностным сходством, и в этом вопросе невозможно быть слишком настороже. По этому поводу я привел несколько примеров, но воздержался от того количества, которое мог бы привести, поскольку неприятно указывать на ошибки первопроходцев, даже если это делается только с целью предостережения других. Как сказал профессор Макс Мюллер,^[210] “Идентичность формы так же мало доказывает идентичность происхождения в археологии, как идентичность звука доказывает идентичность происхождения в этимологии. Сравнительные исследования очень полезны, пока они не пренебрегают старым правилом: *Разделяй и властвуй*—Различай, и ты станешь мастером своего предмета!”

Практически существует всего два метода работы — (1) Запрос людей, использующих рисунки, или свидетельство письменных свидетельств, когда люди больше не знают значения рисунков; или (2) исследование индукции и интерпретации, когда устная или письменная традиция терпит неудачу.

Вне всякого сомнения, наиболее ценные результаты получаются из устной информации. Мне достаточно отсылать читателя к исследованиям профессоров Эренрайха и Карла фон ден Штайнена (стр. 174) и мистера Х. Воана Стивенса (стр. 236), чтобы продемонстрировать, что

никаким другим методом мы никогда не могли получить никакого представления о том, в чем заключался смысл этих конкретных паттернов и конструкций. На самом деле, наблюдения этих путешественников заставляют очень скептически относиться к любым интерпретациям посторонних.

Это, несомненно, самая важная и неотложная работа по данному предмету. Только те, кто посещал отсталые народы с определенным уровнем культуры, кто соприкасался с белым человеком, могут понять, как быстро уходят старые знания. Это может быть выгодно, а может и нет, но никто не станет отрицать, что, к величайшему сожалению, вряд ли кто-то считает своим долгом расспрашивать и фиксировать все, что можно собрать о тех народах, которые наша цивилизация либо модифицирует, либо уничтожает. Каждый, кто может, будет коллекционировать "диговинки", особенно те, которые украшены; но скольким из сотен коллекционеров когда-либо приходило в голову спросить местных жителей, в чем заключалось значение орнамента? Я уже обращал внимание на эту потребность Австралии, но она не менее актуальна и во многих других частях мира. Даже музейные кураторы в прошлом рассматривали этнографические образцы скорее как "трофеи", чем как материалы для изучения истории человечества.

Все еще есть некоторые "коллекционеры" (то есть покупатели "диговинки"), которые думают, что когда они знают, откуда взялся предмет и, может быть, каково его родное название, они знают довольно хорошо все, что о нем стоит знать. Другие осознали, что в каждой форме и образце есть история.

Что требуется, так это интерпретация формы, значения странных мелких деталей контура, углубления или выступа. Ни один кажущийся незначительным излишек не является бессмысленным, они являются молчаливыми красноречивыми свидетелями прошлого значения, подобно немой буквам во многих наших словах. Почти каждая линия или точка каждого орнамента имеет значение, но мы лишены понимания, у нас есть глаза, и мы не видим.

Но опять же, мы не должны останавливаться на достигнутом, когда определили, что означает форма или что является оригиналом устройства. Мы должны выяснить, почему это было так. Необходимо также искать причины мотива, значение его нынешней формы. Таким образом, мы переходим к более высокому и тонкому анализу и, наконец, обнаруживаем, что изучаем психологию.

Поскольку нам предстоит так много узнать, очевидно, что мы должны быть уверены в наших предпосылках, а следовательно, и в необходимости обращения к первоисточникам. Но всегда существует значительная трудность в установлении истины, и заявление, сделанное местным жителем, никогда не должно приниматься в качестве доказательства, пока оно не будет независимо подтверждено из других источников. Нет ничего проще, чем получить недостоверную информацию. Здесь не место вдаваться в различные возможные источники ошибок, но я хотел бы предупредить тех, у кого есть возможность получить информацию из первых рук, что нельзя проявлять чрезмерную осторожность и следует полностью избегать любых наводящих допросов или наводящих вопросов.

Когда мы имеем дело с письменными доказательствами, метод основан на исторической процедуре. Необходимо принимать во внимание средства получения информации автором, его

достоверность и другие факторы; часто также наблюдается скудость или даже отсутствие подтверждающих доказательств, что, как правило, делает показания неопределенными.

В отсутствие этих прямых методов получения информации остается дедуктивный и сравнительный метод. Лучшим примером этого, упомянутым на предыдущих страницах, является исследование филфота графом Гобле д'Альвиеллой; действительно, его книга является образцом метода. В другой области исследование декоративного искусства островов Херви, проведенное доктором Штольпе, является запоминающимся и поучительным произведением.

С примерами метода, которые здесь собраны, студент должен быть в состоянии проводить исследования в бесчисленных областях, которые открыты перед ним.

Однако я хотел бы воспользоваться этой возможностью, чтобы сказать пару слов тем, кто желает начать изучение декоративного искусства с биологической точки зрения.

Сбор данных, будь то в форме фотографий, набросков, трассировок или зарисовок, не должен доставлять особых хлопот; правильные выводы во многом зависят от обилия подходящего материала.

Рисунки резного орнамента можно легко сделать на прочной тонкой японской бумаге с помощью набойки для пяток (у Уллаторна она лучшая, и ее можно достать практически у любого работающего сапожника; бумагу достать сложнее). Бумагу плотно прижимают к предмету, а затем сильно натирают пяточным шариком; лучше всего всегда натирать последним в одном направлении. По возможности желательно натирать предмет целиком, но если украшается только часть, то нужно натирать только контур остальных частей. После фотографий, гравировка является наиболее удовлетворительным методом получения копий резных предметов, поскольку каждая деталь и каприз воспроизводятся точно, и они очень легко поддаются воспроизведению в виде "технологических блоков", но обнаружится, что детали часто приходится дополнять эскизами. Есть, конечно, много резных предметов, с которых невозможно сделать оттиски. Даже небольшой опыт вскоре научит новичка наилучшим методам лечения в любом особом случае.

Профессор А. Грюнведель^[211] обращает внимание на необходимость абсолютной точности при копировании орнамента дикарей. "Еще более опасной [чем ошибочная интерпретация] является попытка 'правильного' воспроизведения аборигенного орнамента в соответствии с европейским, так называемым, чувством красоты, при котором несколько изогнутые линии заменяются прямыми, а неравные половины, которые считаются соответствующими, делаются одинаковыми. Этот метод приводит к фундаментальной ошибке, поскольку благодаря своим исправлениям он делает невозможным критическое изучение зрительных способностей диких рас. Орангутанг рисует кривую и видит ее как прямую линию, у него слишком много ног, слишком мало пальцев, но, несмотря на эти недостатки, согласно нашим представлениям, он обладает способностью живописно использовать сокращения частей тела, умело интерпретировать контуры и составлять разумные планы местности. Следовательно, схематическое копирование примитивных орнаментальных форм не может иметь никакой научной ценности".

Два наиболее важных момента, на которые следует обратить внимание, - это местность, откуда поступает предмет, и дата его изготовления и коллекции.

Первое важно, и недостаточно получить расплывчатую местность, такую как “Новая Гвинея” или “Соломоновы острова”, но необходимо знать район или конкретный остров и, по возможности, точное место. Также должна быть получена информация о том, был ли предмет изготовлен там или просто приобретен там. Необходимо получить местное название каждого предмета, а также название нескольких его частей, а также деталей его украшения. Конечно, значение должно быть, по возможности, выяснено, но ни в коем случае не должно приниматься только одно объяснение как правильное; необходимо проверять всю подобную информацию путем запроса из независимых источников, поскольку существует множество путей, по которым может закрадываться ошибка, даже когда нет вопроса о намеренном обмане.

Редко удастся установить дату изготовления, когда имеешь дело с обычными этнографическими образцами в музеях; поскольку большинство из них являются довольно свежими, невозможно установить последовательность во времени. Даже когда объекты собираются в полевых условиях, редко удастся получить последовательность объектов с исторической точки зрения. Во всех исследованиях, касающихся исторических или доисторических объектов, элемент времени так же важен, как и элемент места, и необходимо проявлять большую осторожность, чтобы установить даты и взаимосвязь периодов.

Изучение манер и обычаев того или иного народа часто может пролить много света на значение орнамента; особенно это касается их религии, если использовать этот термин в самом широком смысле.

Еще в 1857 году мистер Кембл[212] настаивал на том, что к украшениям следует относиться “серьезно, потому что они образуют один из наиболее важных и характерных критериев, по которым можно судить о склонностях расы. В каждом украшении есть какая-то причина, по которой оно было рекомендовано тем или иным людям. Мы не знаем, в чем причина, но само различие имеет глубочайшее значение”. Он указывает, что дух или чувство искусства можно сделать мерилom культуры, когда рабочий волен навязывать своему материалу любую форму и линии, какие он пожелает. Совсем недавно профессор Флиндерс Петри сказал,[213] “Art - один из самых важных рекордов гонки. У каждой группы людей есть свой собственный стиль и излюбленная манера, особенно в декоративно-прикладном искусстве. Случайный фрагмент резьбы без даты или местонахождения можно с уверенностью установить на свое место, если обладать достаточными знаниями в области искусства, из которого он взят. Это изучение народного искусства является одной из высших отраслей антропологии и одной из самых важных благодаря своей постоянной связи с каждой расой. Никакие физические характеристики не были более стойкими, чем стиль оформления. Когда мы видим на кельтских изделиях периода Ла Тена или на ирландской резьбе те же формы, что и на средневековых изделиях из железа, и на яркой архитектуре Франции, мы понимаем, насколько врожденной является любовь к стилю, и как похожие выражения снова расцветут у тех же людей. Еще позже мы видим, что отвратительные С-изгибы, которые не являются ни растительностью, ни геометрией, идентичны позднекельтской бронзе, изображенной на камне Людовика XV. резьба и даже переходящая путем имитации в современную мебель. Такое долгое переход одного стиля через большие исторические изменения характерно не только для кельтского искусства, но в равной степени наблюдается и в Италии. Дальше на восток долго сохранявшиеся стили Египта, Вавилонии, Индии, Китая, пережившие все смены правительств и истории, демонстрируют ту же жизнеспособность искусства. Следовательно, мы должны признать принцип ‘расового вкуса’, который принадлежит каждому народу в той же степени, что и его

язык, который, подобно языку, может быть заимствован другой расой у одной расы, но который переживает изменения и надолго затмевает собой даже больше, чем язык. Такой метод исследования заслуживает более систематического изучения, чем то, которое ему до сих пор уделялось”.

Могут спросить, почему я в такой степени ограничил свое внимание декоративным искусством диких народов. Ответ на этот вполне естественный вопрос можно найти в моих вступительных замечаниях.

Декоративное искусство цивилизованных народов очень сложно, и мотивы, которые им движут, неясны; мне показалось, что наш лучший шанс выяснить основополагающие принципы - изучить менее сложные условия. Должен признаться, что я был в основном озабочен созданием эффективного инструмента для использования другими работниками, и я не стремился разъяснять многочисленные конструкции и формы, которые окружают нас со всех сторон. Эту задачу я оставляю моим читателям, и им не нужно ограничиваться декоративными рисунками или паттернами, поскольку формы и дополнения к предметам поддаются такому же обращению и приведут к аналогичным результатам.

Почти любой изготовленный предмет, который впервые попадает на глаза читателю, имеет историю, связанную с историей человека. Глаза как головы, так и разума требуют открытия. Слишком часто мы завидуем путешественнику, совершившему далекое путешествие: если бы у нас были его возможности, если бы мы увидели то, что видел он, — мы тоже могли бы совершить открытия! Мы тоскуем по недостижимому и пренебрегаем своими возможностями. Мир перед нами, и он тоже у самых наших дверей.

ОБЪЯСНЕНИЕ ТАБЛИЧЕК.

ТАБЛИЧКА I.—СКЕВОМОРФЫ ПЕРЕПЛЕТА.

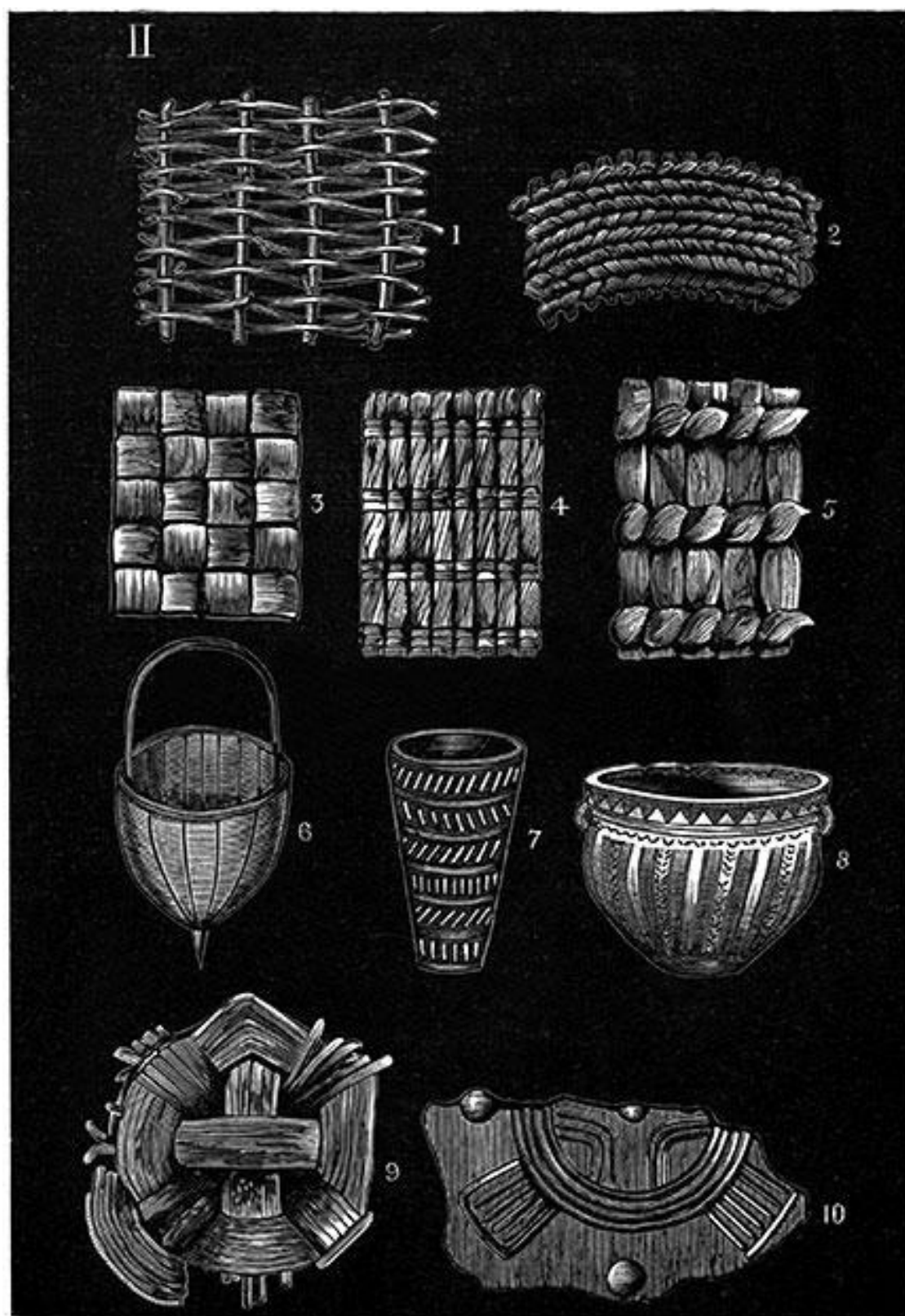
- ИНЖИР.
- 1. Часть каменного топора Монтесумы II, музей Амбраса, Вена (Дж. Эванс, "Древние бронзовые орудия Великобритании и Ирландии", 1881, рис. 180, стр. 148).
- 2. Гнездо бронзового наконечника копья, графство Голуэй, Ирландия (Эванс, лок. цит. по, рис. 393, стр. 320).
- 3. Гнездо бронзового наконечника копья, Ирландия (Эванс, лок. цит. по, рис. 402, стр. 326).
- 4. Бронзовый палстав (кельтский с носком), графство Мит, Ирландия (Эванс, лок. цит., рис. 172, стр. 140).
- 5. Бронзовый сосуд, озеро Бурже (Ф. Келлер, "Озерные жилища Швейцарии", 2-е изд., 1878, Клише на табличке, рис. 1).

- 6. Рисунок на гребне из черного дерева, Ассирия (Г. Перро и К. Чипиес, "История искусства Халдеи и Ассирии", ii., 1884, рис. 227, стр. 350).
- 7. Рисунок на скульптурном каменном карнизе (Перро и Чипиес, "История древнеегипетского искусства", ii, 1883, рис. 288, стр. 361, из Присс д'Авенн).
- 8. Рисунок на перфорированной костяной игле, Курган, Холихед (У. Оуэн Стэнли, Свод, журнал, xxxiii., 1876, стр. 94, 133).
- 9. Обратная сторона бронзового ножа, Эставайер (Келлер, лок. цит. по, табличка XCVI, рис. 12).
- 10. Бронзовый дворец близ Кингстона-на-Темзе (Эванс, лок. цит. по, рис. 141, стр. 125).
- 11. Бронзовый павильон, Форнхэм, близ Бери-Сент-Эдмундс (Эванс, лок. цит. по, рис. 133, стр. 122).
- а. "Угловой меандр", замок Вулси, Винчестер, США. Стефан (Археология, xvi., 1812, стр. 361, Лист LXII., рис. 3).
- б. Нормандский капитель, "срезы ветвей" или концы заготовок, собор Питерборо (Археология, xii, 1796, Таблица XXXI, рис. 4, стр. 168).
- с. Урна-хижина, этрусская, Монте-Альбано (Музей Кирчериано, Рим),
- д-ф. Скевоморфы фронтона (Домашняя мебель).



РИСУНОК II.—СКЕВОМОРФЫ ПЛЕТЕНИЯ.

- ИНЖИР.
- 1. Оттиск плетеной работы на глине, Эберсберг (Келлер, местная цитата, табличка CXLIV., рис. 16).
- 2. Луб, скрученный среди ивовых прутьев, Робенхаузен (Келлер, лок. цит. по, табличка CXXXIV, рис. 5).
- 3. Коврик из баст, Робенхаузен (Келлер, местная цитата, табличка CXXXIV, рис. 2).
- 4. Льняная ткань, Робенхаузен (Келлер, лат. цит. по, табличка CXXXVI, рис. 4).
- 5. Ткань из лыка, Робенхаузен (Келлер, лат. цит. по, табличка CXXXV., рис. 3).
- 6. Корбула, Италия (У. Смит, Диктант. Римский антик., стр. 285).
- 7. Корзина на доске из слоновой кости, Булак (Перро и Чипиез, Египет, ii, рис. 321, стр. 388).
- 8. Глиняный сосуд для еды, каменный век, Дания (Worsaae, Danish Arts, стр. 36).
- 9. Дно корзины, грядки Террамара, Северная Италия (Келлер, местная цитата, таблица CXVI, рис. 11).
- 10. Фрагмент керамики, Террамара, Северная Италия (Келлер, лок. цит. по, табличка CXIII., рис. 13).



Табличка II

РИСУНОК III.—СКЕВОМОРФЫ ПЛЕТЕНИЯ.

- ИНЖИР.
- А. Гипотетическое происхождение свитка от плетения корзин.
- В. Гипотетическое происхождение криволинейного лада от плетения корзин.
- 1. Краевой рисунок бронзового щита из Аматуса, Кипр (Г. Перро и К. Чипиес, "История искусства Финикии и ее зависимостей", ii, 1885, рис. 363, стр. 420).
- 2. Рисунок на бронзовом щитке из Дали, Кипр (Перро и Чипьез, лок. цит. по, рис. 360, стр. 418).
- 3. Греческая гильошировка (Ворнум, Анализ орнамента, 7-е изд., стр. 58).
- 4. Ассирийская гильошировка (Стекольщик, Заметки по орнаменту, стр. 8).
- 5. Рисунок на римской вазе с эмалью, Бартлоу-Хиллз (Арх. Журн., xii., 1855, стр. 418).
- 6. Чаша древних Пуэбло, Тусаян (У. Х. Холмс, представитель Четвертой анны. Бюро Eth., рис. 308, стр. 331).
- 7. Ваза с ручкой из древних пуэбло, Тусаян (лок. цит. по, рис. 336, стр. 346).
- 8. Терракотовая ваза, Третья гробница в Микенах (Шлиман, "Микены", 1878, № 324, стр. 209).

III

A

B

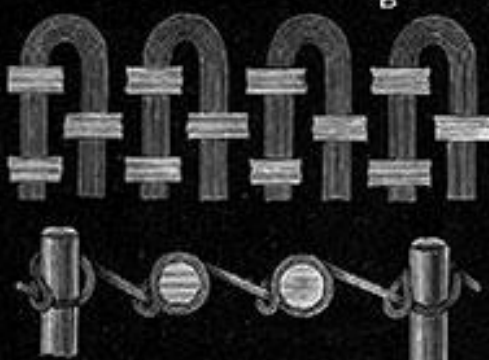
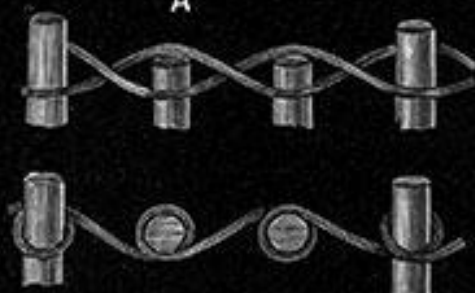


РИСУНОК IV.—СКЕВОМОРФЫ УИЗИ-БЭНДА.

- 1. “Тарсская печать” из хеттского хематита (Nature, 26 апреля 1888 г., стр. 610). Правосторонний рисунок сильно напоминает линию скрученного волокна для плетения корзин, когда его снимают с вертикальных ивовых прутьев.
- 2. Деталь на резном камне, Кирк Могхолд, остров Мэн (рунические остатки, рис. 24).
- 3. Деталь на резном камне, церковь Мон-Мажур, Ним, десятый век (Райт, История. карикатуры, стр. 48).
- 4. Деталь на резном камне, Малью, остров Мэн; “Работа из кожи или ремешка” (рунические остатки, рис. 15).

ФИЛИГРАНЬ.

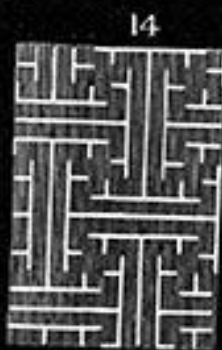
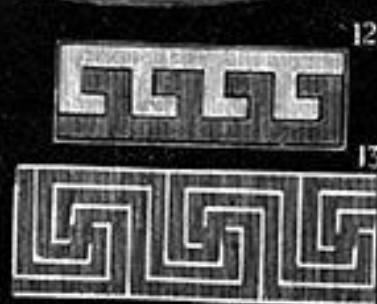
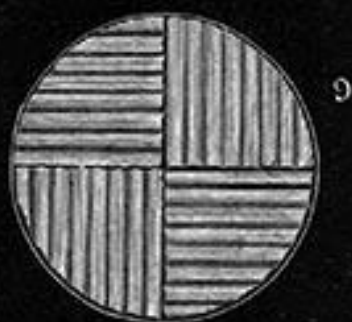
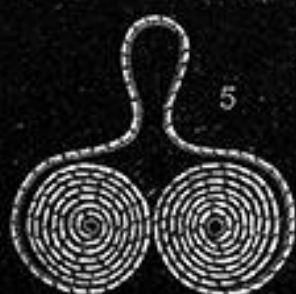
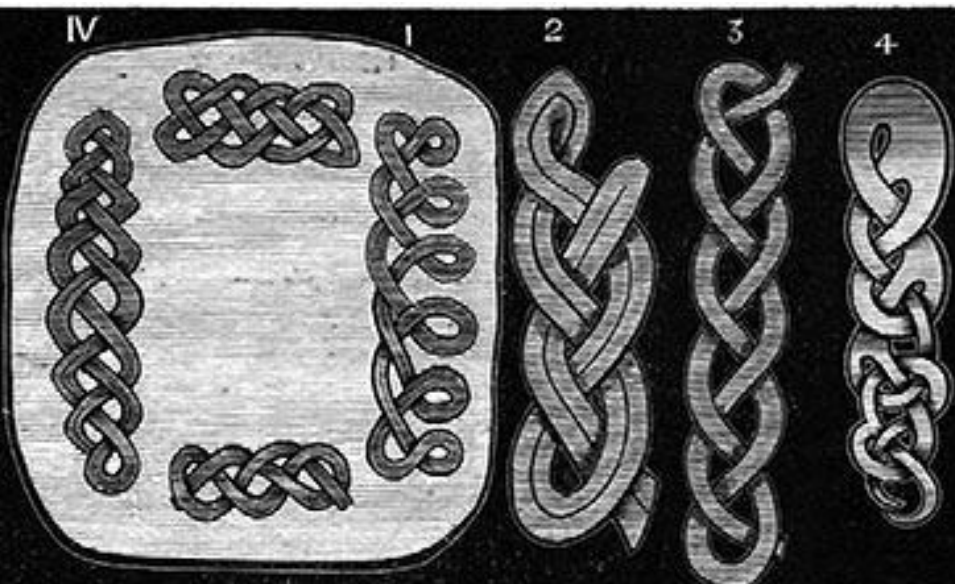
- 5. Золотой орнамент, озеро Меринген (Келлер, лок. цит. по, табличка LVII., рис. 9).
- 6. Золотое украшение, Дания (Worsaae, Danish Arts, стр. 62).
- 7. Бронзовая булавка, Нидау—Штейнберг (Келлер, местная цитата, табличка XXXIV, рис. 14).

СКЕВОМОРФЫ ОЧАРОВАНИЯ.

- 8. Дно озерного жилища, Нидервиль, 1864 г. (Келлер, лок. цит. по, лист XVI, рис. 8).
- 9. Дно глиняного сосуда изнутри, см. Юберлинген (Келлер, цит. по, таблица XXX, рис. 6).
- 10. Часть полумесяца из красного песчаника, Эберсберг (Keller, loc. cit., табличка CXLIII., рис. 7).
- 11. Резной камень из стены Адриана.

СКЕВОМОРФЫ ПЛЕТЕНИЯ.

- 12. Греческий лад (береза, Древняя керамика, рис. 4, с. 305).
- 13. Греческий лад (Стекольщик, Заметки по орнаменту, стр. 8).
- 14. Японский лад (Стекольщик, цит. по, стр. 8).
- 15. Англосаксонский лад, Ламбет Олдхельм (Дж. О. Вествуд, “Раннебританский англосаксонский и ирландский орнамент”, арх. Журн., х. с. 290, 1853).



ТАБЛИЧКА V.—СКЕВОМОРФЫ ОПАЛУБКИ.

- ИНЖИР.
- 1. Скальная гробница, Антифелл, Ликия (К. Феллоуз, Дневник, написанный во время экскурсии по Малой Азии, 1839, стр. 220).
- 2. Скальная гробница, Ксанф (Fellows, loc. cit., стр. 226).
- 3. Скальная гробница, Антифелл (Феллоуз, лок. цит. по, стр. 219).
- 4. Роспись дома в Помпеях (Гелл, фото 60).
- 5. Греческий узор в виде яйца и дротика, или эхинацеи, из антаблемента Эрехтейона.
- 6. Аналогичный узор на самийской вазе (Ворнум, цит. по изданию, стр. 58).
- 7. Греческий гимнион, Аполлон Эпикурий (Worn. loc. cit., стр. 58).

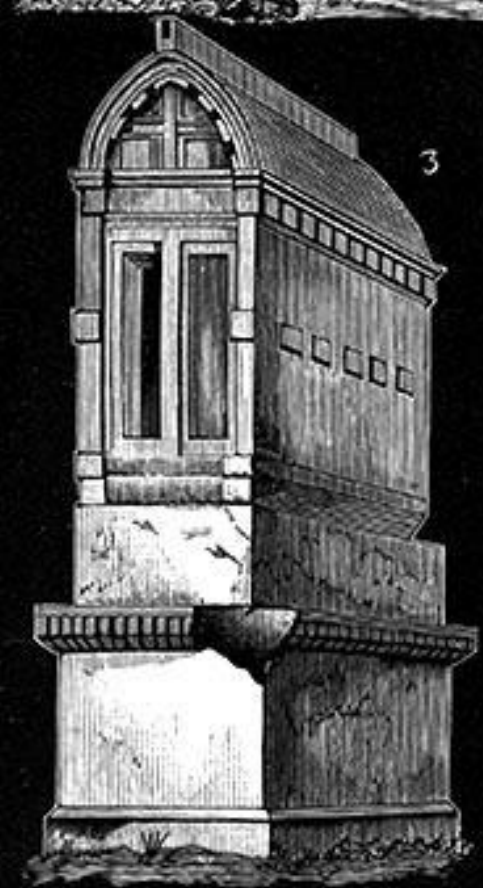


ТАБЛИЦА VI.—ЗООМОРФЫ.

- ИНЖИР.
- 1. Деталь на вазе с Римской виллы, Честерфорд, Эссекс (Р. К. Невилл, “Римские останки в Иклтоне и Честерфорде”, арх. Журн., vi., 1849, стр. 19).
- 2. Часть железного меча галльской работы, озеро Марин (Келлер, лок. цит. по, табличка CXXVIII, рис. 6).
- 3. Деталь настенного декора, Помпеи (Художественный журнал, 1877, стр. 233).
- 4. Украшение древнего горшка из Нью-Мексико (Дж. Стивенсон, “Иллюстрация. Кат. из коллекций, полученных от индейцев Нью-Мексико и Аризоны”, Вторая энн. Респ. Бюро этнол., 1883, рис. 363, стр. 344).
- 5. Ломбардский золотой орнамент, Кьюзи, Тоскана (С. Т. Бакстер, арх. Журн., xxxiii., 1876, Лист I., стр. 105).
- 6. Украшение из греческой терракоты (Worn. loc. cit., стр. 28).
- 7. Верхушка скамейки, церковь Ормскирк (Manchester Guardian, 10 ноября 1888 г.).
- 8. Гравированная серебряная пластина, Курган, Норриз Лоу, Шотландия (Р. Дандас, “Серебряные украшения в кургане в Ларго, Файфшир”, арх. Журн., vi., 1849, стр. 253).
- 9. Резной камень, Данничен, Шотландия (Бойд Докинз, “Ранний человек в Британии”, стр. 435).
- 10-12. Резьба на новозеландских булавах из коллекции мистера Чарльза Хипа.
- 13. Часть резной ручки весла с острова Херви, из коллекции мистера Чарльза Хипа.

VI



ТАБЛИЦА VII.—ЗООМОРФЫ.

- ИНЖИР.
- 1. Деталь на резном камне, остров Мэн (рунические остатки, рис. 15).
- 2. Фигура из камня короля Горма, Джеллинге, Ютландия (Дж. Фергюсон, "Грубые каменные памятники", 1872, рис. 105, стр. 296).
- 3. Деталь на резном кресте, Госфорт, У. Камберленд (У. С. Калверли, арх. Журн., xl., 1883, с. 146).
- 4. Панель в иллюминации "Евангелия Мак-Регола" в Оксфорде (арх. Журнал, x., 1853, стр. 291, рис. 6).
- 5. Деталь на резном камне, Кирк Майкл, остров Мэн (рунические остатки, рис. 17).
- 6, 7. Фигуры на наскальной скульптуре, Кричи, Шотландия (арх. Журнал. xiv., 1857. с., 193, рис. 13, 14).
- 8. Саксонская серебряная серьга, Тетфорд (Арх. Журнал. ii., 1846, стр. 402).
- 9. Саксонское золотое кольцо, Бормер, Сассекс (Арх. Журн. xi., 1854, стр. 28).
- 10. Подробная информация о саксонской гробнице, Бедейл, Йорки (арх. Журнал iii., 1846, стр. 258).

С ПОВЯЗКОЙ.

- 11. Деталь на крышке каменного гроба, Кембриджский замок (Т. Керрич, арх. xvii, 1814, Фото XVI, стр. 228).
- 12. Скандинавское трискеле.
- 13. Рифленый узел на британо-римском алтае, Cohors quarta Gallorum equitata, Райзингем, Нортумберленд (арх. Журн. xii., 1855, с. 219).

VII

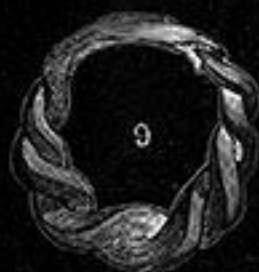
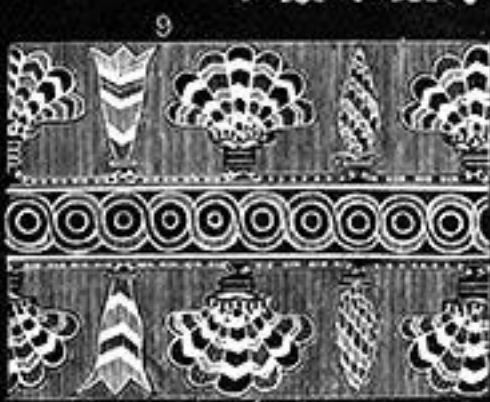
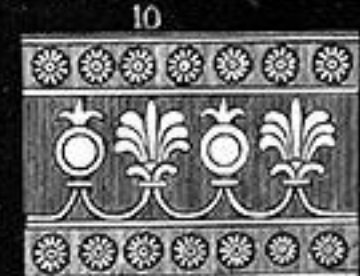
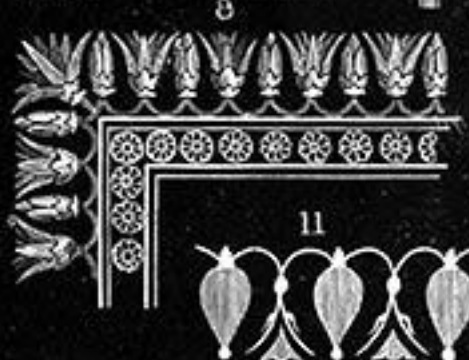
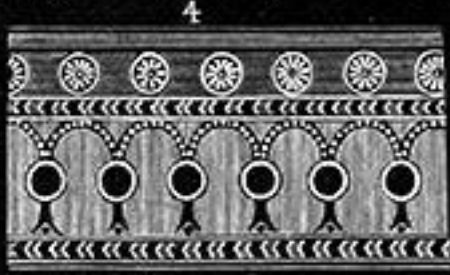
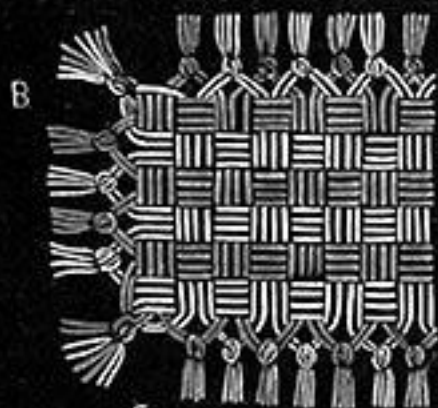
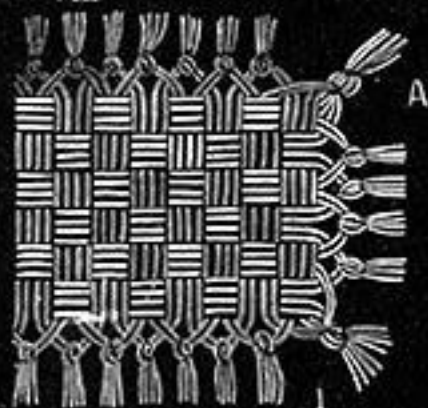


ТАБЛИЦА VIII.—ФИЛЛОМОРФЫ.

- ИНЖИР.
- А, Б. Диаграммы Мат.
- 1. Бахрома на тунике царя Саргона из алебастра, Хорсабад (Перро и Чипиез, Халдея и Ассирия, i, рис. 22, стр. 97).
- 2. Скиния, бронзовые ворота Балавата (Перро и Чипьеz, Халдея и др., i, рис. 68, стр. 194).
- 3. Изображение дерева в саду из фиванской гробницы (Перро и Чипиез, Египет, ii, рис. 1, стр. 3, по Шампольону, фото 174).
- 4. Орнамент, нанесенный на гипс, Ассирия (Перро и Чипиез, Халдея и др., i, рис. 118, стр. 276, по Лейарду).
- 5. Кисточка на тунике короля, на эмалированном кирпиче из Нимруда (Перро и Чипиез, Халдея и др., ii., Лист XIV., стр. 294, по Лейарду).
- 6. Балдахин с кистями над королем на эмалированном кирпиче из Нимруда (лок. цит. ii., фото XIV., по Лейарду).
- 7. Павильон, высеченный из камня, Нимруд (цит. по i, рис. 67, стр. 193).
- 8. Узор каймы дверного порога из резного камня, Хорсабад (цит. по i, рис. 96, стр. 240).
- 9. Эмалированный кирпич, Нимруд (цит. по II, лист XIII, стр. 294, по Лейарду).
- 10. Рисунок на панели из слоновой кости, ассирийский гимн (цит. ii., рис. 201, стр. 321).
- 11. Гимн гончарному делу Синда (Г. Бердвуд, Промышленность. Искусство Индии, ii. 424).
- 12. Египетский гимнион, Некрополь, Фивы (XVIII-XX вв.) (Перро и Чипиез, Халдея и др., i, рис. 134, стр. 306, после Присса д'Авенна).

VIII



СНОСКИ:

- [1] Х. Бальфур, Эволюция декоративного искусства, 1893.
- [2] П. Дж. Вет, “Де Мандрагора”, Междунар. Свод. к этногр., т. vii., 1894, с. 199 (со ссылками на литературу).
- [3] Иллюстрированный археолог, том i, 1893, стр. 108.
- [4] Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи: исследование этнографии папуасов, Мемуары Каннингема, № х., Королевская ирландская академия, 1894.
- [5] Я надеюсь вскоре опубликовать статью в Международном этнографическом архиве о рисунках, вырезанных на коже этих туземцев.
- [6] “Holz- und Bambus-Geräthe aus Nord West Neu Guinea,” Publicationen aus dem Königlichen Ethnographischen Museum zu Dresden, vi., 1886.
- [7] Я принял термин “область вокруг глаз” для обозначения глазного устройства, которое включает в себя глаз, ресницы и часто складку на щеке с этой стороны.
- [8] По словам г-на А. К. Инглиша, правительственного представителя округа Риго, у племени синауголо рисунок, изображенный на рис. 21, D, называется *мулавапули*, и татуируется у обоих полов в знак отличия за лишение жизни; Рис. 21, H, I, *биубиу*, имеют аналогичное значение; наклонные знаки на груди (рис. 20, A, B) называются *боароко*. (Ann. Rep. Британская Новая Гвинея, 1893-94, стр. 68, 69.)
- [9] Южнее Папуасского залива и на всех островах юго-восточной оконечности Новой Гвинеи туземцы жуют орех бетель, а при пережевывании перекладывают негашеный лайм из тыкв (“lime-gourds”) в рот с помощью плоских резных палочек (“лаймовых лопаток”). Они сильно различаются по форме и характеру резьбы. Углубление заполнено известью, так что рисунок на полированных ручках из черного дерева кажется белым. Эти предметы часто называют “ложками чунама”, но они никогда не имеют формы ложки, и нет необходимости вводить англо-тамильское слово, обозначающее лайм.
- [10] С. Х. Рэй и А. К. Хэддон, “Исследование языков Торресова пролива”, Сборник трудов. Ирландская академия, 1893, стр. 509.
- [11] Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи, стр. 263.
- [12] С. Х. Рэй, “Языки Британской Новой Гвинеи”, журнал. Anth. Inst., xxiv., 1894, стр. 32.
- [13] Хэддон, Соллас и Коул, “О геологии Торресова пролива”, пер. Королевская ирландская академия, том xxx., 1894, стр. 419.

[14] Архитектурный отчет, ii., 1893, стр. 412.

[15] Академия, 30 мая 1891 г., № 995, стр. 519; также Журнал Кембриджского университета. Соч., vii., стр. 293.

[16] Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи, 1894, стр. 256.

[17] Смотрите, например, табличку VII., рис. 2, 5.

[18] Из τὰ σκεύη, инвентаря, посуды, инструментов, багажа, снаряжения, одежды.

[19] G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Мюнхен, 1860-63, 2 тома. (Второе издание, 1878-79.)

[20] Г. Перро и К. Чипиез, История искусства Древнего Египта, ii. стр. 356, 1883.

[21] Западная часть Тихого океана и Новая Гвинея, 1886, стр. 138.

[22] Чалмерс и Джилл, Работа и приключения в Новой Гвинее, 1885, стр. 334.

[23] Х. Штольпе, “Эволюция в орнаментальном искусстве диких народов” (Ymer 1890), перевод миссис Х. К. Марч, “Эволюция в орнаментальном искусстве диких народов”, пер. Рочдейл, лит. и науч. соч., 1891.

[24] “Полинезийский орнамент - мифография; или символика происхождения”, Журн. Ант. Инст., xxii., 1893, с. 307.

[25] Х. Колли Марч, “Значение орнамента, или его археология и его психология”, пер. Ланк. и Чеширский муравейник, 1889.

[26] Скопировано с Дж. Эванса, Бронзовые орудия, стр. 148.

[27] Ф. Келлер, Озерные жилища Швейцарии и других частей Европы. Второе издание, 1878, стр. 565.

[28] “Языческая Ирландия”, журнал Century, xxxvii., 1889, стр. 368.

[29] Ф. Келлер, Жилища у озера и др., стр. 565.

[30] O. Montelius, “Sur les Poignées des Epées et des Poignards en Bronze,” Congr. история. Стокгольм, 1874, ii. стр. 891.

[31] В Океании керамика неизвестна, за исключением Запада, да и то лишь эпизодически. Он отсутствует в Полинезии, за исключением островов Тонга, где, несомненно, связан с влиянием Фиджи. Его распространение в Меланезии неустойчиво; например, он встречается на островах Фиджи, Новой Каледонии и островах Лоялти. Грубую неглазурованную посуду готовят на Эспириту-Санту (Р. Х. Кодрингтон, “Меланезийцы”, 1891, стр. 315), но не на Авроре, на Пентекосте и острове прокаженных в Новых Гебридах, а также на островах Бэнкс, Торрес, группе Санта-Крус и большинстве Соломоновых островов. В то время как на архипелаге Бисмарка этого мало, оно встречается в Новой Гвинее. Но даже там, где изготавливают керамику, это очень локально и ограничено определенными племенами. Например, в Британской Новой Гвинее (A. C. Haddon, The Decorative Art of British New Guinea, 1894, стр. 149,

222-224) его изготавливают только на юго-востоке полуострова и на некоторых прилегающих островах. В разбросанных деревнях или даже в отдельных частях деревень, от острова Юл до Маопы в Арома, глиняную посуду изготавливают из кусковой глины; но в группе инженеров, и особенно в Вари (или на острове Тесте), глину укладывают по спирали, и при этом не используются камень и колотушка, а ее разглаживают ракушкой Теллина. Этот метод описан и прорисован доктором Финшем (O. Finsch, *Samoafahrten*, 1888, стр. 280; Этнологический атлас, 1888, Фото IV.). Верхняя граница этих горшков, по его словам, “демонстрирует различные простые ленточные узоры, которые процарапаны бамбуковыми инструментами, похожими на вилки, и которые служат не украшением, а товарными знаками. Таким образом, и здесь (как и в Билибили) у каждой женщины есть свой собственный знак, которым она подписывает свою выдумку”. Я в другом месте (ср. Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи, стр. 223) напечатал выдержку из неопубликованного журнала доктора Х. О. Форбса, в котором он рассказывает о методе изготовления керамики в Вари. Рис. 23 представляет собой копию эскизов этих слегка украшенных сосудов, сделанных доктором Форбсом. В Германской Новой Гвинее (Земля кайзера Вильгельма) керамику делают из куска, как и среди моту Британской Новой Гвинеи, на реке Сехстрох (залив Гумбольдта), в Гусиной бухте (гавань Даллманна), на острове Билия (остров Эйкштедт в гавани принца Генри) и особенно на острове Билибили в заливе Астролябии. Доктор Финш утверждает, что эта керамика лучшего качества и лучше декорирована, чем на юго-восточном побережье. Некоторые сосуды украшены небольшими выступами. Но незначительные узоры, часто сделанные ногтем, вероятно, предназначены, как и в Порт-Морсби, для обозначения товаров, а не просто для украшения. Из их чрезвычайно локального и рассеянного распространения очевидно, что гончары Новой Гвинеи не являются автохтонами, а принадлежат к волнам меланезийской иммиграции, которые омыли побережье и соседние острова.

Говоря о Новой Каледонии, барон Л. де Во (L. de Vaux, “*Les Canaques de la Nouvelle-Calédonie*”, *Rev. d'Ethnog.*, ii., 1883, стр. 340) говорит: “раньше монополией владели женщины Пуэбо, Убаче и Пэма; теперь искусство все больше и больше исчезает, поскольку туземцы находят более практичным покупать торговые суда. Им удалось изготовить горшки высотой в два фута, которые очень часто украшались снаружи рельефными ящерицами и лягушками. Когда основа готова, они накладывают кольца из хорошо подготовленной глины одно на другое, придерживая их и соединяя изнутри левой рукой, в то время как снаружи они разглаживают свою работу правой рукой и маленькой колотушкой из гладкого твердого дерева”.

Мистер Аткинсон (J. J. Atkinson, “Заметки о заостренных формах керамики у первобытных народов”, *Журн. Anth. Inst.*, xxiii., 1893, стр. 90) также описывает новокаледонский метод изготовления керамики и обращает внимание на тот факт, что случайные следы слабых горизонтальных отметин, нанесенных этой техникой, “имитируют следы, оставленные керамикой, изготовленной по системе оштукатуривания плетеных изделий, используемой некоторыми людьми”, и отсюда он предлагает необходимое предупреждение, чтобы не считать последний метод повсеместным.

[32] Э. Х. Мэн, “Никобарская керамика”, *Журн. Anth. Inst.*, xxiii., 1893, стр. 21.

[33] Дж. Д. Хантер, *Нравы и обычаи нескольких индейских племен, расположенных к западу от Миссисипи*. Филадельфия, 1823, стр. 296.

[34] Сквайр и Дэвис, *Древние памятники долины Миссисипи*, 1848, стр. 187.

[35] У. Х. Холмс, “Происхождение и развитие формы и орнамента в керамическом искусстве”, Четвертый ежегодный отчет Бюро этнологии, 1882-83. Вашингтон, 1886 год.

[36] Ф. Х. Кушинг, “Исследование керамики Пуэбло как иллюстрация роста культуры Зуны”, Четвертый ежегодный отчет Бюро этнологии, 1882-83. Вашингтон, 1886 год.

[37] У. Х. Холмс, “Доисторические текстильные ткани Соединенных Штатов, полученные по отпечаткам на керамике”, Третья энн. Респ. Этнографическое бюро. Вашингтон, 1884.

[38] Очень интересное побочное направление исследований возникло в результате исследований мистера Холмса отпечатков на керамике. С помощью простого приема получения оттисков в глине от древней керамики и, таким образом, нанесения на высокий рельеф довольно неясных оттисков глубокой печати на оригиналах, он смог восстановить значительное количество разнообразных тканей, которые использовались для только что указанных целей. “Совершенная манера, с помощью которой может быть представлена ткань во всех деталях плетения, вызывает удивление; сама ткань вряд ли могла бы лучше подчеркнуть все особенности своей конструкции”. Скоропортящийся материал настолько впечатлил глину, что, когда она давным-давно рассыпалась в пыль, последняя смогла передать детали структуры ткани, о самом существовании которой иначе никогда бы не узнали.

[39] Г. Клемм, Всеобщее культурное обозрение людей, том i, стр. 188.

[40] Керамику делают на Фиджи, но не на Тонге.

[41] Д. Уилсон, Доисторические анналы Шотландии (2-е изд.), 1863, i. стр. 430.

[42] Э. Б. Тайлор, Исследования ранней истории человечества (3-е изд.), 1878, стр. 273.

[43] Г. Дж. Френч, Попытка и др., 1858.

[44] Чарльз Рау, “Индийская керамика”, отчет Смитсоновского института, 1866, стр. 346 и 1882, стр. 49.

[45] У. Х. Холмс, “Происхождение и развитие формы и орнамента в керамическом искусстве”, Четвертая энн. Респ. Этнографическое бюро. Вашингтон, 1886.

[46] См. стр. 334, которая является кратким изложением того, что говорит этот автор.

[47] К. Феллоуз, Дневник, написанный во время экскурсии по Малой Азии, 1839 год.

[48] Замечательный пример неуместного скевоморфного украшения встречается у некоторых племен Центральной Бразилии, где небольшие треугольные накладки на женщинах копируются и превращаются в узоры (рис. 52) на различных предметах, некоторые из них - на табличках из коры, которые в виде фриза окружают дом вождя (стр. 97, 175).

[49] φυσικός— о порядке внешней природы или относительно него; естественный, физический.

[50] Исследование керамики Пуэбло и др., 1886.

[51] “Несколько летних церемоний в тусайских пуэбло”, Журнал американской этнологии и археологии, ii., 1892.

[52] Кукуруза или индийская кукуруза.

[53] Цит. по изданию, стр. 517.

[54] Ежегодный отчет Бюро этнологии, iv.

[55] Ср. карту автора в статье “О геологии Торресова пролива” профессоров А. К. Хэддона, У. Дж. Солласа и Г. А. Дж. Коула. Пер. Рой. Ирландская академия, XXX., 1894, стр. 419-470.

[56] Интересный пример переворота можно найти на бамбуковой трубке для курения, которую я приобрел на острове Мабуиаг в Торресовом проливе и которую я подарил Национальному музею в Вашингтоне, США. На одной стороне трубки был вырезан **LAIA**, and on the other **MÖRAP**. Следует заметить, что это имя, которое на самом деле является **RIRAU**, напечатано задом наперед, а последнее **U** перевернуто вверх ногами. Я подозреваю, что случайная смена слов происходит из-за метода счета на пальцах, которым пользуются эти люди. Они всегда начинаются с мизинца левой руки и переходят от большого пальца левой руки к большому пальцу правой. Если бы человек произносил слова буква за буквой, как если бы он считал, он легко мог бы совершить ошибку, поставив первую букву в месте, соответствующем мизинцу левой руки, и так далее. Если бы человек, вырезавший трубку, начинал с **RIRAU**, в этом слове использовались бы все пальцы левой руки, и поэтому **MÖRAP** был бы правым концом на правой руке.

[57] Ф. Х. Кушинг, “Исследование керамики Пуэбло как иллюстрация роста культуры Зуны”, Четвертая энн. Респ. Этнол. бюро, 1882-83. Вашингтон, 1886.

[58] Согласно легенде, собранной автором в Торресовом проливе.

[59] Доктор Кодрингтон, меланезийцы, стр. 126.

[60] М. Улэ, “Holz- und Bambus-Geräthe в Северо-Западной Новой Гвинее”, K. Eth. Mus., Dresden, vi., 1886, p. 6.

[61] М. D’Estrey, “Étude ethnographique sur le Léopard chez les Peuples Malais et Polynésiens,” L’Anthropologie, iii., 1892, p. 711.

[62] Доктор Кодрингтон, меланезийцы, стр. 126.

[63] “Holz- und Bambus-Geräthe aus Nord West Neu Guinea”, Дрезденский этнограф. М., 1886.

[64] П. Мантегацца, “Studii antrop. ed этнограф. sulla Nuova Guinea,” Arch. per l’Antrop. этно., vii., 1877, Стр. X., № 914.

[65] У. Х. Гудиер, “Грамматика лотоса”, 1891.

[66] Дж. Г. Уилкинсон, Нравы и обычаи древних египтян, ii. (3-е издание), стр. 407.

[67] Бругш, “Религия и мифология Древнего Египта”, i. стр. 103; ср. Goodyear, стр. 6.

[68] Бругш, Религия и т.д., i. стр. 121; цит. по изданию, стр. 6.

[69] История египетского искусства и памятников архитектуры, 1878.

[70] Масперо, “Древняя история народов Востока”, стр. 31, ср. Goodyear, стр. 11.

[71] А. Дж. Эванс, “Примитивные пиктограммы и финикийская письменность с Крита и Пелопоннеса”, Журн. Эллинистические исследования, xiv, 1894, с. 328.

[72] Ср. также Г. Коффи, “Происхождение доисторического орнамента в Ирландии”, Журн. Рой. Соц. Ант. Ирландия, 1894, 1895.

[73] Г. Перро и К. Чипиес, История искусства Халдеи и Ассирии, 1884, i. стр. 303.

[74] А. Х. Лейард, Открытия в руинах Ниневии и Вавилона, i. стр. 184, примечание.

[75] Ниневия и ее остатки, ii. стр. 212, примечание.

[76] Перро и Чипиес, Ассирия, i. стр. 194.

[77] Газетный отчет о лекции, прочитанной в Королевском институте в мае 1894 года.

[78] Грамматика Lotus.

[79] У. М. Флиндерс Петри, “История Египта”, i, 1894, стр. 251.

[80] Перро и Чипиес, Египет, i. р. 19.

[81] Г. К. М. Бердвуд, “Промышленное искусство Индии”, 1880.

[82] У меня есть примечание по следующему поводу, происхождение которого я сейчас не могу проследить: — Искусство при мусульманах в первые века, по-видимому, очень поощрялось, поскольку демонстрируется много рисунков и картин, что опровергает общее мнение о том, что Коран запрещал изображение фигур людей и животных. Изображение всадника, относящееся к периоду арабской цивилизации, удивительно одухотворено, складки одежды всадника, как и сама фигура, превосходно изображены.

[83] Г. К. М. Бердвуд, “Промышленное искусство Индии”, ii., 1880, стр. 167.

[84] Г. Перро и К. Чипиес, Искусство Финикии и ее зависимостей, 1885, ii. стр. 427.

[85] Iliad, xxiii. (Лэнг, Лиф и Майерс.)

[86] Читатель также может обратиться к исследованиям доктора Э. Бонавиа (“Флора ассирийских памятников и ее результаты”, 1894), чтобы узнать о другом теоретическом происхождении этих рисунков. Он делает акцент на практике ассирийцев прикреплять рога к деревьям и другим местам. Мы не только видим рога и модификации рогов, симметрично использовавшиеся на стволах их священных деревьев, но и встречаемся с ними в качестве декоративных наконечников на шестах царских шатров (Фото VIII., рис. 2 и 7). “Они были символами силы против дурного глаза и злых духов” (стр. 205). Рано или поздно они, несомненно, “были подхвачены художниками и различными способами переделаны в украшения для стен храмов, дворцов и т. Д. И вот, по правде говоря, мы видим эти рога, которые сначала, вероятно, использовались исключительно из суеверных соображений, а впоследствии превратились в мотивы для различных декоративных целей” (стр. 141).

“То, что называется узором жимолости, или гимеоном, - это не что иное, как головка финикового дерева, поддерживаемая рогами.... Этот так называемый узор из жимолости, я думаю, не единственный результат суеверия привязывать рога к деревьям, поскольку я полагаю, что флер-

де-лилия, так часто используемая в геральдике в качестве королевской эмблемы и на многих гербах, кажется всего лишь модифицированной имитацией настоящих рогов, привязанных к деревьям или столбам” (стр. 142). Доктор Бонавиа обсуждает историю последнего мотива. Представляется вероятным, что он был введен во французскую геральдику Людовиком VII. после его возвращения из крестовых походов также вероятно, что это устройство независимо ассоциировалось с лилией и ирисом в разных странах после того, как его истинное происхождение было забыто. (Это в равной степени относится как к теории Гудьера, так и к теории Бонавиа.)

“Верхушка ассирийского священного финикового дерева с поддерживающими ее рогами, вероятно, была взята греками и переделана в украшения для фриз” В подтверждение этого предположения доктор Бонавиа иллюстрирует гимнион из эрехтеума (рис.82).

“Существует множество архитектурных и декоративных конструкций, которые, я думаю, восходят к ассирийскому финиковому дереву и его рогам. Перья принца Уэльского, возможно, также являются потомками того же мотива. В нем присутствуют три элемента, скрепленные вместе с помощью короны, которая может быть модификацией лигатуры” (стр. 154). Этот автор также предполагает, что трезубец и кадуцей - это “рожки удачи”, прикрепленные к волшебной палочке.

Следует помнить, что лигатуры в ассирийской гимнии обычно очень отчетливы (Таблица VIII., рис. 9 и 10), и они требуют объяснения в той же степени, что и любая другая деталь дизайна. Доктор Бонавиа рассматривает их как плетения рожков удачи, которые были модифицированы в спирали. Доктор Колли Марч, как мы уже видели, приписывает им текстильное происхождение. С другой стороны, мы находим лигатуры в египетских рисунках лотоса, как на рис.77, где нет никаких подозрений на ассирийское влияние; будущие исследования, несомненно, покажут, являются ли центральные лигатуры на рис. 85 и 89 А имеют ассирийское, египетское или местное происхождение.

[87] G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (2nd ed.), 1878.

[88] Дж. Т. Кларк, “Протоионная столица на месте Неандрейи”, американский журнал. археол., 1886, ii. стр. 1.

[89] У. М. Флиндерс Петри, *Наукратис*, i в., 1884-85; Египетский исследовательский фонд, 1886, Таблица VII., рис. 1, 6.

[90] У. Х. Гудьер, “Происхождение мотива аканта и лепки из яиц и дротиков”, *The Architectural Record*, iv., 1894, стр. 88.

[91] У. Х. Гудьер, “Являются ли обычные шаблоны спонтанно сгенерированными”, *The Architectural Record*, ii., 1893, стр. 291.

[92] Профессор. Гудьер признает (Грамматика Lotus), что П. Э. Ньюберри независимо пришел к аналогичному выводу в 1885 году и что Оуэн Джонс в 1856 году и Леон де Весли в 1870 году предложили оригинальный lotus для рисунка "яйцо и дротик".

[93] Ф. Э. Халм, "Рождение и развитие орнамента", 1893, стр. 86.

- [94] O. Schellong, "Notizen über das Zeichnen der Melanesier," Internat. Свод. к этногр., viii., 1895, стр. 57. (Листы VIII., IX.) А. К. Хаддон, Декоративное искусство Британской Новой Гвинеи.
- [95] Айзек Тейлор, "Происхождение арийцев", стр. 158.
- [96] М. Улэ, "Holz- und Bambus-Geräthe в Северо-Западной Новой Гвинее", K. Eth. Mus., Dresden, vi., 1886, p. 6.
- [97] У. Х. Холмс, "Древнее искусство провинции Чирики, Колумбия", Шестой ежегодный отчет Бюро этнологии, 1884-85. Вашингтон, 1888 год.
- [98] "Mittheilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien," Zeitschrift für Ethnologie, xxii., 1890, p. 89.
- [99] "Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens," Veröffentlichungen aus dem königlichen Museum für Völkerkunde, Berlin, ii., 1891, pp. 24, 25.
- [100] Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens: Reiseschilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition, 1887-88. Berlin, 1894.
- [101] Loc. cit., стр. 269.
- [102] Истоки пиктской символики, 1893.
- [103] Стр. 49-56, и более подробно в моих мемуарах о декоративном искусстве Британской Новой Гвинеи.
- [104] Х. Штольпе, Эволюция в орнаментальном искусстве диких народов. Рис. 3, 34.
- [105] С. Н. Прочитайте "О происхождении и священном характере некоторых украшений юго-восточной части Тихого океана", Журн. Anth. Inst., xxi., 1891, Лист XII.
- [106] Х. Н. Мозли, Заметки натуралиста о "Челленджере", 1879, стр. 504-511.
- [107] Дж. Г. Вуд, Естественная история человека, ii., 1870, стр. 161.
- [108] С. Цубои, "О дегенерации высывающих язык фигур на резьбе в Новой Зеландии", Тойо Гакугэй Засси (Восточный научный журнал), № 112, 25 января 1891г.
- [109] Восточный научный журнал, 25 ноября 1889г.
- [110] Сквайр и Дэвис, Древние памятники долины Миссисипи, 1848, стр. 195.
- [111] У. Х. Холмс, "Керамика древних пуэбло", Четвертый ежегодный отчет Бюро этнологии, стр. 271.
- [112] Происхождение пиктской символики, 1893.
- [113] Г. Стивенс, Исследования северной мифологии, 1883, стр. 167.

[114] За более подробной трактовкой читатель может обратиться к эссе доктора Х. Колли Марча “Наложение язычества и христианства на Севере”, пер. с англ. Ланкийский и чеширский антикварный журнал, IX, 1892.

[115] Гаррик Маллери, “О пиктограммах североамериканских индейцев”, Четвертый ежегодный отчет Бюро этнологии, 1882-83 (1886). См. также Десятую энн. Респ., 1888-89 (1893).

[116] Первоначально опубликовано доктором У. Дж. Хоффманом, пер. Антроп. Соч., Вашингтон, ii., 1883, с. 134.

[117] Гаррик Маллери, “Язык жестов среди североамериканских индейцев”, Первый ежегодный отчет Бюро этнологии, 1879-80 (1881).

[118] Маллери, “Язык жестов” и др., 1881, стр. 389.

[119] Дж. Ньютон, Атенеум, № 3385, 10 сентября 1892 г., стр. 353; и для получения дополнительной информации см. Записную книжку Мэнкса, январь 1886 г.

[120] Сэр Джордж Бердвуд, Введение к книге графа Гоблета д'Альвиеллы “Миграция символов”.

[121] Исаак Тейлор, “Алфавит”, рассказ о происхождении и развитии букв, 1883.

[122] Газетный отчет.

[123] Х. Бальфур, Эволюция декоративного искусства, 1893, стр. 73.

[124] Э. Б. Тейлор, Примитивная культура (2-е изд.), 1873, стр. 463.

[125] Loc. cit., стр. 464.

[126] А. К. Хэддон, “Этнография западного племени Торресова пролива”, журнал. Ант. Инст., XIX., 1890.

[127] Путешествие “Гремучей змеи”, 1852.

[128] Ежегодный отчет Британской Новой Гвинеи, С.А. 1, 1892. стр. 66.

[129] Дальнейшая переписка, касающаяся Новой Гвинеи, 1890, С. 5883, стр. 251.

[130] У. Риджуэй, “Происхождение металлической валюты и весовых стандартов”, 1892.

[131] ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ издание, стр. 23.

[132] Цит. по, стр. 22.

[133] Цит. по, стр. 45.

[134] ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ издание, стр. 40.

[135] J. Silvestre, “Notes pour servir à la recherche et au classement des monnaies et des médailles de Annam et de la Cochinchine Française,” Excursions et Reconnaissances, No. 15 (1883), p. 395.

[136] У. С. Амент, “Древняя чеканка монет Китая”, американский журнал. Археол., iv., 1888, стр. 284, стр. XII., XIII.

[137] H. C. Millies, *Recherches sur les Monnaies des Indigènes de l'Archipel Indien et de la Péninsule Malaie*, 1871.

[138] У. Риджуэй, "Происхождение металлической валюты и стандартов веса", 1892, стр. 27.

[139] "Он установил десять двуглавых топоров и десять одинарных", в переводе Э. Мейерса. "Илиада Гомера", xxiii. 850 (Macmillan & Co.), 1883.

[140] Проф. Д'Арси У. Томпсон, июнь., опубликовал статью ("О птице и звере в древней символической", пер. Roy. Soc. Edinb., xxxviii. pt.i., 1895, стр. 179), в котором он борется с профессором. Теория Риджуэя, как чуждая всему, что мы знаем о древнем символизме. "Мы должны видеть ошибочность в любой теории, которая рассматривает как зарождающуюся и примитивную цивилизацию периода возвышенной поэзии, порождение эпох предшествующей культуры; которая видит лишь небольшой прогресс по сравнению с недавним варварством в образе жизни, простом в некоторых отношениях, но богатом развитым искусством и сохраненным утонченными традициями; которая ищет только пути, привычки и мысли примитивного человека в расах, поддерживаемых философской и научной культурой непостижимой, а может быть, и непостижимой древности. За ранней эллинской цивилизацией стояла вся мудрость Египта и Востока, и первые греки, о которых мы знаем, смотрели на старое Небо и старую Землю не полуоткрытыми, удивленными глазами пробуждающегося разума, но с восприятием, воспитанным на древнем наследии накопленных знаний. "Я печатаю этот отрывок, поскольку считаю, что напоминание Д'Арси Томпсона необходимо в нынешних поисках истоков. Что касается спорного момента, мне кажется, что оба могут быть правы. Некоторые изображения на греческих монетах могут иметь значение, которое им приписывает Риджуэй, в то время как другие могут иметь интерпретацию, данную Д'Арси Томпсоном, к теории которого я обращаюсь позже.

[141] Дж. Г. Фрейзер, "Золотая ветвь": исследование сравнительного религиоведения, 1890, стр. 9.

[142] "Die Zaubermuster der Orang Sëmang," *Zeitschr. für Ethnologie*, xxv., 1893, p. 71; "Die Zaubermuster der Orang hûtan," loc. cit., xxvi., 1894, p. 141.

[143] Вероятно, грязевая черепаха.

[144] Архитектурный отчет, iii., 1893, стр. 139.

[145] Страница 145.

[146] Х. Колли Марч, "Волшебные узлы", пер. Рочдейл, лит. и науч. соц.

[147] Ср., например, *Folk-lore*, vi., 1895, стр. 154, 160; *Proc. Roy. Ирландская академия*. (3), ii., 1893, стр. 818.

[148] Х. К. Марч, "Совпадение язычества и христианства на Севере", пер. Ланк. и Чеширский муравейник. Соч., ix., 1892.

[149] Дж. Г. Фрейзер, Тотемизм, 1887. (Расширение статьи о "тотемизме" в Британской энциклопедии, девятое издание.)

[150] А. К. Хэддон, “Этнография западного племени Торресова пролива”, Журн. Ант. Инст., XIX., 1890, с. 393.

[151] “Волшебник орангутанга” Хрольфа Воана Стивенса, под редакцией Альберта Грюнведеля, Zeitschr. f. Ethnol., xxvi., 1894, стр. 141.

[152] У. В. Гилл, “Мифы и песни Южной части Тихого океана”, стр. 38. Цитируется Фрейзером, цит. по., стр. 58.

[153] Файсон и Хауитт, Камиларой и Курнай, стр. 53; ср. Броу Смит, “Аборигены Виктории”, i. стр. 91, цитируется Фрейзером, стр. 67.

[154] E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, 1894, p. 112.

[155] Преподобный мистер Балмер с озера Тайерс в Гиппсленде.

[156] Отчет об английской колонии в Новом Южном Уэльсе, 1804, стр. 377.

[157] А. Ланг, Обычай и миф, 1884, стр. 276.

[158] Ср. А. Б. Кук, “Поклонение животным в микенскую эпоху”, Журн. Эллинские исследования, xiv, 1894, стр. 81. М-р Кук говорит: “В целом, я полагаю, что микенские поклонники не были тотемистами в чистом виде, но способ поклонения указывает на то, что он развился из еще более раннего тотемизма” (стр. 158).

[159] В письме доктор Кодрингтон пишет: “Я не думаю, что очень выступающая человеческая голова имеет какое-либо отношение к птице. Если вы посмотрите на превосходно раскрашенный фронтиспис к “Путешествию Бренчли по Кюрасоа”, изображающий каноэ в плавании, вы увидите, что все мужчины чрезмерно прогностичны. Оригинал находится в музее Мейдстоуна. Я посмотрел на свои немногочисленные вещи с Соломонова острова — обычную чашу, поддерживаемую двумя совершенно одинаковыми человеческими фигурами. Резной кусочек мягкого камня и головка палочки бетеля с лаймом, вырезанные просто для развлечения, имеют одинаковый прогнатизм. На самом деле я считаю, что обычное изображение человеческой головы таково, что чем более прогнатично, тем больше оно нравится”.

[160] “Несомненно, что, по словам жителей Флориды (и их соседей, которые используют это слово), *тиндало* когда-то был человеком; но есть некоторые, чьи имена они знают, и о ком они ничего не знают как о людях. Я ни в коем случае не придерживаюсь мнения, что когда-то существовал человек по имени Даула. Название птицы-фрегата - *каула* в Улаве противоречит этому ($k = t = d$). Скорее даула - это название птицы, а птицы - это проводники *тиндалоса*. Так что, как каждый *тиндало*, поселившийся в акуле, - это Багеа во Флориде (обычная акула — *багеа*), так и каждый *тиндало* в птице-фрегате - это Даула”. - Доктор Кодрингтон в письме автору.

[161] Х. Штольпе, Исследователь природы и народного орнамента. Имер, 1890. Переведено на английский миссис Марч, “Эволюция в орнаментальном искусстве диких народов”, пер. с англ. Rochdale Lit. and Sci. Soc., 1892; и на немецкий, Mittheil. Anth. Gesell. Wien, 1892, xxii. p. 43.

- [162] К. Х. Рид, “О происхождении и сакральном характере некоторых украшений юго-восточной части Тихого океана”, журнал. Ант. Инст., XXI., 1891, с. 139.
- [163] Х. Колли Марч, “Полинезийский орнамент как мифография; или символика происхождения”, журнал. Ант. Инст., xxii., 1893, с. 307.
- [164] Вероятно, это *тесло*, а не *топор*.
- [165] У. Уайатт Джилл, Записи с Тихого океана, 1885, стр. 224.
- [166] У. Эллис, "Полинезийские исследования", 1840, i. стр. 343.
- [167] Ср. стр. 119, 122, 213.
- [168] Миграция символов, 1894.
- [169] Цит. по, стр. 1.
- [170] Х. Колли Марч, “Филфот и будущее”, пер. Ланкашир и Чеширский Ант. Соч., 1886.
- [171] Иезекииль ix. 4-6.
- [172] Шлиман, Илиос, стр. 350.
- [173] Г. Ферреро, "Психологические исследования символизма", 1895, стр. 142.
- [174] Граф Саутеск, Истоки пиктской символики, 1893, стр. 12.
- [175] Карл Блинд, “Открытие песен Одина на Шетландских островах”, Деятнадцатый век, июнь 1879 г., стр. 1097, 1098.
- [176] Карл Блинд, “Вновь обретенная Троя”, Антиквар, 1884, стр. 200.
- [177] Макс Мюллер в книге "Шлиман, Илиос", 1880, англ. изд., стр. 349.
- [178] Loc. cit., стр. 264.
- [179] Карл Блинд, “Открытие песен Одина на Шетландских островах”, Деятнадцатый век, июнь 1879 г., стр. 1098.
- [180] Кубок Альвиеллы, лок. цит. по, стр. 40.
- [181] ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ издание, стр. 42.
- [182] Илиос, 1880, англ. изд., стр. 353.
- [183] Кубок Альвиеллы, лок. цит. по, стр. 45.
- [184] Цит. по изданию, стр. 45.
- [185] Р.П. Грег, “Филфот и свастика”, Археология, 1885, стр. 293.
- [186] Х. Колли Марч, “Филфот и будущее”, пер. Лан. и чес. ант. соч., 1886.
- [187] Цит. по., стр. 44 и далее.

[188] Мы читаем в пятой книге “Одиссеи” (ст. 270), как Одиссей “спокойно и хитро управлял кораблем с помощью штурвала, и сон не ложился на его веки, когда он смотрел на Плеяды и Бозэты, которые садятся поздно, и на Медведицу, которую они также называют Ваном, которая вечно крутится на одном месте, и следит за Орионом, и одна не принимает участия в омовениях Океана”.

[189] Важность астрономических знаний в культах древних цивилизаций становится все более очевидной по мере того, как остатки древности исследуются более критически и с большим сочувствием. Профессор Д'Арси У. Томпсон, младший., недавно опубликовал наводящую на размышления статью (“О птице и звере в древней символике”, пер. Рой. Soc., Edin., xxxviii., Pt. 1, 1895, стр. 179), в котором он предполагает, что многие греческие изображения животных на памятниках или монетах указывают не на самих существ, а на их звездных тезок. М. Дж. Сворнос (“Sur la signification des types monétaires des anciens”, Бык. Соответствие Hellénique, 1894) одновременно и независимо пришли к аналогичному выводу, но Д'Арси Томпсон развивает этот аргумент на шаг дальше и пытается показать, что связанные эмблемы соответствуют положению небесных тел относительно друг друга, в некоторых случаях конфигурации неба в критические периоды года или в праздничные сезоны городов, которым принадлежат монеты.

“Звездный символизм, который я здесь защищаю, я утверждаю, отличается от мифов о солнце, рассвете и так далее, которые сейчас в значительной степени заслуженно отвергнуты. Мы не можем приписывать цивилизованным народам древности ребяческие представления о природе, которые соответствовали стадии пробуждающегося интеллекта и грубым результатам нетренированного наблюдения. Скорее, мы имеем дело с вековым накоплением научных знаний, с мыслями народа, сами храмы которого были ориентированы на определенные звезды или на критические точки в путешествии солнца; чьи представления об искусстве на фризах и фронтонах, в трагедиях и эпосах руководствовались тем, что на первый взгляд может показаться тиранической условностью, которая, однако, не только не мешает их гению, но, кажется, под влиянием благотворных ограничений придавала их искусству более красивые, более поэтичные и более освященные формы.... Господствующее духовенство, чьей сферой деятельности было знание, держа в руках ключи от драгоценной учености, осторожно открыло замок и завуалировало простую речь фантастической аллегорией. В такой аллегории египетские жрецы обращались к греческим путешественникам, которые приходили к ним как дервиши-паломники или странствующие студенты.... В Олимпии, в начале каждого високосного цикла, благороднейшая молодежь Греции совершала скачки вокруг символических колонн, их лошади символизировали Коней Солнца; таким образом, прославляя Бога, которому они столь невежественно поклонялись. Тем не менее, мы читаем во Второй книге Царств [xvii. 16; xxi. 3, 5; xxiii. 5] как их финикийские кузены с подобными церемониями поклонялись одному и тому же Богу. И все это время, вечером и утром, священники ипρότοποιοι наблюдали, измеряли и сравнивали восход и заход солнца и звезд в храмах, которые были астрономическими обсерваториями, во славу религии, тайной которой была астрономическая наука”.

[190] П. Гарднер, “Арес как бог Солнца”, Нумизматическая хроника, XX., N.S., 1880, стр. 59.

[191] Грамматика лотоса, стр. 352.

[192] “О кипрской керамике”, Приложение к книге генерала Л. П. ди Чезнолы “Кипр”, 1877, стр. 410.

[193] Промышленное искусство Индии, 1880, i. с. 107.

[194] Loc. cit., стр. 353.

[195] Г. Масперо, "Древняя история народов Востока", 1886, стр. 241, цитируется графом Г. д'Альвиеллой.

[196] Гийом Ферреро, "Психологические исследования символизма", 1895. (Перевод с итальянского.) Я в долгу перед моим другом Хэвелоком Эллисом за ссылку на эту книгу.

[197] Смотрите примечание на следующей странице.

[198] 1 Царств iv. 3, 7.

[199] Loc. cit., стр. 139.

[200] Х. Бальфур, "Происхождение декоративного искусства, проиллюстрированное искусством современных дикарей", Midland Naturalist, xiii, 1890; Эволюция декоративного искусства, 1893, стр. 24; "Эволюция декоративного искусства", журнал. Соч. Искусство, xlii., 1894, с. 458.

[201] "О дате выпуска британских монет", Нумизматическая хроника, xiii, 1850, стр. 127.

[202] Древние британские монеты, 1864, стр. 27.

[203] Осмелюсь, однако, усомниться, действительно ли это очень действенно среди дикарей.

[204] Я ни в коем случае не хочу подразумевать, что однородный народ подразумевает чистую расу; народ, состоящий из нескольких элементов, при хорошем смешении и изоляции в течение длительного времени, может стать довольно однородным.

[205] Доктор У. Хейн только что опубликовал хорошо иллюстрированную статью об антропоморфных рисунках у даяков (Борнео), Ann. k.k. nat. Государственный музей, Вена, x., 1895, стр. 94.

[206] Журнал. Рой. Сок. Antiq. of Ireland, v. (5-я серия), 1895, стр. 32; ср. также цитату из мистера Артура Эванса, стр. 142, *ante*.

[207] ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ издание, стр. 260.

[208] Ср. стр. 143, 144, 149 *ранее*.

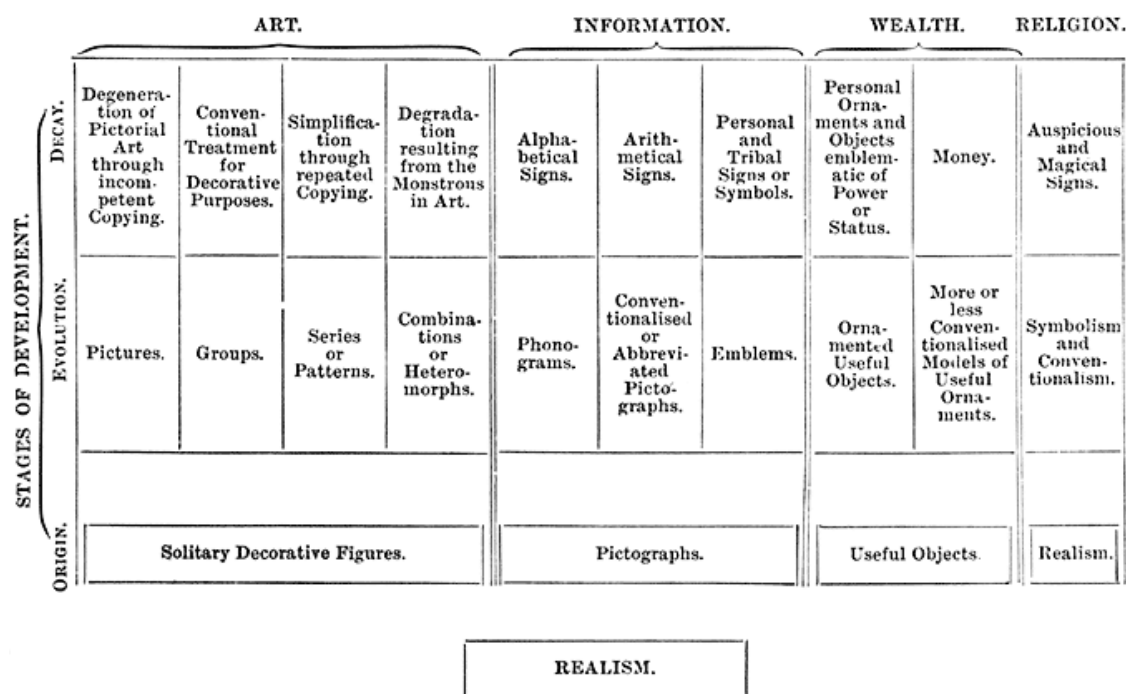
[209] ЛК. СОЧ., стр. 263.

[210] Из эссе в "Илионе" Шлимана, стр. 348.

[211] Zeitschr. für Ethnologie, xxvi., 1894, p. 142.

[212] Джон М. Кембл, Хорэ Фералес, или Исследования по археологии северных народов, 1863, стр. 80.

[213] Обращение к Антропологической секции Британской ассоциации, собрание в Ипсвиче, 1895 год.



[Вернуться на страницу 8.](#)

Примечание переписчика

Удален дополнительный заголовок. Иллюстрации были слегка перемещены для удобства читателя. На рис. 3 отсутствовали А, В и I, они были добавлены. В указатель добавлена таблица переходов в алфавитном порядке. Нумерация сносок была изменена, и они собраны в конце книги.

Ошибки в пунктуации и интервалах были исправлены автоматически. Также были внесены следующие исправления, на странице

58 “tha” заменено на “that” (чтобы во многих отношениях отличаться от того, что характерно)

63 “Havn” заменено на “Haven” (из Angriffs Haven, недалеко от залива Гумбольдта)

179 “XI” заменено на “VI” (Данниченский камень (табличка VI., рис. 9); но голова)

и в сноске 160 “тиндадос” заменено на “тиндалос” (а птицы являются проводниками тиндалоса.)

В остальном сохранен оригинал, включая необычное написание и непоследовательную расстановку переносов. Дополнительно: некоторые сноски содержат более одной привязки. Указатель не проверялся на наличие ошибок в алфавитном порядке или номерах страниц.